
Form und Bedeutung der innerfilmischen szenischen Attraktionen bei Federico Fellini

Diplomarbeit

im Diplomstudiengang Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis
an der Universität Hildesheim

Gutachter: **Prof. Dr. Jan Berg**
 Dr. Volker Wortmann

Vorgelegt von: **Daniel Fritsch**

 Von-Steuben-Straße 6
 31135 Hildesheim
 danielfritsch@gmx.net

Hildesheim, den 4.Oktober 2002

1	EINLEITUNG	3
2	DARSTELLUNGEN SZENISCHER EREIGNISSE IN DEN FILMEN <i>LA STRADA</i> UND <i>DIE NÄCHTE DER CABIRIA</i>	6
2.1	Szenische Darstellungen als Attraktionen in <i>La Strada</i>	6
2.1.1	Zwangsdarstellung vs. Selbstdarstellung: Gelsomina als „Prototyp des Clowns“	7
2.1.1.1	Die Bedeutung der äußeren Erscheinung	7
2.1.1.2	Authentizitätszuschreibung	9
2.1.2	Artistische Darstellungen: Die Attraktion der Auftritte von Zampanò, Gelsomina und Il Matto	13
2.1.2.1	Verselbständigte szenische Darstellungen	13
2.1.2.2	Entwicklung der Figuren und szenische Darstellung	16
2.1.2.3	Filmischer Aufbau	24
2.2	Szenische Darstellung oder soziale Situation – <i>Die Nächte der Cabiria</i>	27
2.2.1	Szenische Inszenierung alltäglicher Ereignisse – Streit Cabiria / Mathilde	28
2.2.1.1	Episodische Struktur des Films	29
2.2.1.2	Bedeutung des Zuschauers	29
2.2.2	Selbstdarsteller im Alltag: Cabiria im Piccadilly-Club	33
2.2.2.1	Der Schauspieler Amedeo Nazzari als Selbstdarsteller	33
2.2.2.2	Zwangsdarstellung als Gesellschaftsportrait	35
2.2.3	Die Prozession zur Heiligen Madonna	38
2.2.3.1	Realitätsstatus der Prozession zur Heiligen Madonna	38
2.2.3.2	Filmische Inszenierung des Ereignisses: Verhältnis Hauptfigur – Schau-Ereignis	40
2.2.4	Szenische Zwangsdarstellung: Auftritt im Lux	43
2.2.5	Weitere Darstellungen: Schlusszene	46
2.2.6	Zusammenfassung	47
3	SELBSTREFLEXIVE SZENISCHE DARSTELLUNG IN <i>8½</i> UND <i>ROMA</i>	48
3.1	„Der Film im Film ist ... der Film selbst“: <i>8½</i>	48
3.1.1	Aufbau des Films	49

3.1.2	Grundlegende Selbstreflexivität des Films.....	51
3.1.2.1	Selbstreflexive Verweise.....	51
3.1.2.2	Filmmimmanente Kritik.....	53
3.1.3	Selbstreflexivität der szenischen Darstellungen.....	56
3.1.3.1	Fiktionen und Entwicklung Guidos	56
3.1.3.2	Vermischung der Realitätsebenen: Die Probeaufnahmen.....	63
3.1.3.3	Die Auflösung der beiden Filme ineinander: Pressekonferenz und Schlusszene	66
3.2	Variété als Grundstruktur von Roma	70
3.2.1	Fellini als Herausgeber des Films.....	70
3.2.1.1	Aufbau des Films	70
3.2.1.2	Inszenierung der Figur Fellinis	71
3.2.2	Attraktion der szenischen Darstellungen.....	76
3.2.2.1	Variétéscene als Grundstruktur des Films.....	76
3.2.2.2	Rom – Schau-Ereignis – Sexualität	79
3.2.2.3	Die Inszenierung des Ereignis Dokumentarfilm	83
3.2.2.4	Die Attraktion des einzelnen Bildes: Modenschau, Schlusszene	86
3.2.2.5	Zusammenfassung.....	90
4	RESÜMEE.....	91
5	QUELLENVERZEICHNIS.....	94
5.1	Filme	94
5.1.1	Untersuchte Filme	94
5.1.2	Zusätzlich verwendete Filme.....	94
5.2	Literatur zu Fellini.....	95
5.2.1	Drehbücher	95
5.2.2	Zu Fellini	95
5.3	Allgemeine Literatur.....	97

1 Einleitung

Gleich nach ihrer gemeinsamen Ankunft in Rom stiehlt sich Wanda heimlich aus dem Hotelzimmer und lässt Ivan, mit dem sie frisch vermählt ist, schlafend zurück. Während Ivan alle Hände voll zu tun hat, die Abwesenheit seiner Gattin vor seiner Familie zu verheimlichen, begibt sich Wanda in die Hände des Mannes, den sie heimlich verehrt – der „weiße Scheich“, aus dessen Leben gerade eine neue Episode produziert wird. Denn der „weiße Scheich“, den Wanda himmlisch anbetet, ist eine Figur aus einem Fotoroman, für den nicht nur Wanda, sondern noch Tausende anderer Frauen schwärmen. In ihrer Naivität glaubt sie den Liebesbekundungen des Darstellers des „weißen Scheichs“, und als dessen Liebhaberin darf sie an der Produktion der neuen Episode teilnehmen.

Wie hier in *Der weiße Scheich*¹ sind Fellinis Figuren begeistert von der inszenierten Realität, sowohl von „Illusionen, Kitsch und Alltagsideologie“² als auch von Zirkus, Theater, Kino. Neben diesen inszenierten Spektakeln auf der Bühne umfassen Fellinis Spektakel noch eine weitere, alltägliche Dimension.

Um am Strand die Prostituierte Saraghina zu treffen, läuft der kleine Guido mit seinen Schulkameraden heimlich aus der Schule fort. Für ein paar Lire führt sie vor den begeisterten kleinen Jungen einen Tanz auf. Ihre Darbietung besticht dabei durch ihre unförmige Person: über zwei Meter groß, mit zerrauftem Haar und überdimensionaler Brust, funkeln den Augen und wilden Gesichtsausdruck, stellt allein schon Saraghinas verwahrloste Erscheinung ein Schauspiel dar.

Diese Kindheitserinnerung aus *8½*³ ist nur ein Beispiel von Fellinis Figuren, die sich durch ihr spektakuläres Äußeres auszeichnen. Auch die riesige Vermieterin aus *Roma*⁴, die wegen ihrer Entzündung an den Eierstöcken das Bett hüten muss, die fetten Brüste der Zigarettenverkäuferin in *Amarcord*⁵, die den jungen Titta fast erdrücken, oder die Zwergnonne in demselben Film – ihre Körperlichkeit inszeniert Fellini bei ihnen allen als ein Spektakel.

Schauspiel, Spektakel, Aufführung bedeutet in Fellinis Werk nicht nur die Darstellung ästhetischer Ereignisse, sondern auch die Inszenierung des Spektakulären im Alltäglichen, wie eben der Auftritte Saraghinas. Diese Formen der Darstellung beeinflussen stark die

¹ Fellini 1950

² Töteberg 1989, S. 39

³ Fellini 1963

⁴ Fellini 1972

⁵ Fellini 1973

Form der Filme des als „naive [n, DF] Erzähler [s, DF]“⁶ bezeichneten Fellinis. Sind seine Figuren oft Teil dieser Illusionen, welche die Unterscheidung zur Realität nicht mehr ziehen können, so lässt sich dies auch auf die Inszenierung seiner späteren Filme übertragen. Sowohl das institutionalisierte Schauspiel auf der Bühne als auch das Spektakel im Alltäglichen unter einen Begriff zu fassen, der „Fellini's Kino“ als ein „aus Attraktionen bestehendes, zirkusmäßiges Spektakel“⁷ darstellt, wird die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein.

Auf der Suche nach einer geeigneten Methode, um die Bedeutung der verschiedenen Darstellungsformen in den Filmen Fellinis herauszufinden, fällt Jan Bergs medienübergreifende „Typologie der szenischen Darstellung“⁸ ins Auge. Sein Begriff des „Schau-Ereignis“ thematisiert nicht nur „traditionell der Kunstsphäre zugeordnete ästhetische Phänomene“, sondern bezieht auch „populäre Schaukünste“⁹ mit ein. Dies scheint besonders geeignet für das Werk Fellinis, welches „the tumblers, the jugglers and the clowns“¹⁰ in das italienische Nachkriegskino brachte.¹¹

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, Bergs Terminologie auf die Filme Fellinis anzuwenden. Sie untersucht nicht die Filme Fellinis *als* szenische Darstellungen, sondern die szenischen Darstellungen *in* den Filmen Fellinis, die als die „innerfilmischen szenischen Darstellungen“ bezeichnet werden können.

Die Auswahl der hier untersuchten Filme ist notwendigerweise beschränkt. In der Untersuchung bezieht sich die Arbeit auf vier Filme aus dem Zeitraum zwischen 1954 und 1972, der einen Wandel der Erzählweise in Fellinis Werk umfasst.

Im ersten Kapitel der Arbeit stehen zwei Filme zur Untersuchung, die von einer realistischen Erzählweise geprägt sind. In der Analyse des Films *La Strada*¹² werden an Hand der Figurenkonzeption die Begriffe des Zwangs- und des Selbstdarstellers geklärt, bevor die Untersuchung der artistischen Auftritte der Hauptfiguren des Films weitere grundlegende Begriffe der szenischen Darstellung klärt.

⁶ Patalas 1961, S. 445

⁷ Strohm 1993, S. 152

⁸ Berg, Jan: Das Schau-Ereignis. Typologie der szenischen Darstellung / unveröffentlichtes Skript der Habilitationsschrift, 1985

⁹ Berg 1985, S. 12

¹⁰ Rossi, Lawton 1978, S. 255

¹¹ Vgl. Rossi, Lawton 1978, ebd.

¹² Fellini 1954

Der zweite Teil betrachtet in dem Film *Die Nächte der Cabiria*¹³ die „Bühne des Alltags“¹⁴. Hier werden der Bezug der szenischen Darstellungen zu der Entwicklung der Figur und darüber hinaus die Mittel der filmischen Inszenierung untersucht.

Das zweite Kapitel der Arbeit widmet sich zwei Filmen, in denen die Erzählung über das Schicksal einer Hauptfigur gegenüber einer Erzählung „über die Produktion von Bildern“¹⁵ in den Hintergrund rückt. Der erste Teil untersucht dabei die Selbstreflexivität des Films 8½.

An Hand des Films *Roma* schließlich stellt die Arbeit die Funktion einer Herausgeber-schaft dar. Neben der Frage nach der Inszenierung von Authentizität wird hier besonders die Attraktion des einzelnen Filmbildes analysiert.

Bis auf *Die Nächte der Cabiria* liegen der Arbeit die italienischen Originalversionen der Filme zu Grunde. Besonders in *Roma* kommt es dabei zu inhaltlichen Abweichungen im Vergleich zu der deutschen Version. In den Fällen, in denen die Arbeit von diesen Abweichungen betroffen ist, findet sich eine anmerkende Fußnote.

Diese Arbeit ist nach der neuen deutschen Rechtschreibung verfasst. Bei Zitaten, die nach den alten Rechtschreibungsregeln verfasst wurden, wird diese übernommen.

¹³ Fellini 1957

¹⁴ Berg 1985, S. 29

¹⁵ Seeßlen 1996, S. 44

2 Darstellungen szenischer Ereignisse in den Filmen *La Strada* und *Die Nächte der Cabiria*

Das erste Kapitel dieser Arbeit untersucht die Filme Federico Fellinis, in denen die Bedeutung der szenischen Darstellungen für die Protagonisten im Vordergrund steht. Der Teil über *La Strada* wird grundlegende Begriffe der „Typologie der szenischen Darstellungen“ klären. Diese werden zunächst am Beispiel der Inszenierung und Charakterisierung von Figuren geklärt, bevor sich der zweite Teil den artistischen Auftritten des Films widmet. Die Analyse des zweiten Films, *Die Nächte der Cabiria*, konzentriert sich dann stärker auf den formalen Aufbau der szenischen Darstellungen sowie die Bedeutung des Zuschauers.

2.1 Szenische Darstellungen als Attraktionen in *La Strada*

La Strada, aus dem Jahr 1954, ist Fellinis vierter abendfüllender Spielfilm. Er lässt sich als erster Teil von Fellinis „trilogy of salvation or grace“¹⁶ bezeichnen, welche in jedem der drei Filmen die Suche einer Hauptfigur nach Liebe und Erlösung schildert. *La Strada* erzählt die Geschichte von Zampanò und Gelsomina, die als Gauklerpaar durch Italien ziehen. Während Gelsomina emotional an Zampanò hängt, der sie zu Beginn des Films ihrer Mutter abkauft, behandelt Zampanò sie grob und herablassend. Auch die Tatsache, dass er sexuellen Kontakt zu anderen Frauen hat, kränkt Gelsomina. Sie scheint für ihn nur ein Mittel zum Zweck, eine leicht zurückgebliebene Assistentin, darzustellen. Als Gelsomina auf Grund des Todes der dritten Hauptfigur, Il Matto¹⁷, tatsächlich den Sinn für die Realität verliert, verlässt Zampanò sie. Jahre später erfährt er von ihrem Tod. In der letzten Einstellung des Films verzweifelt Zampanò voller Reue und Schmerz über den Verlust Gelsominas. Zampanòs Eingeständnis seiner Gefühle am Ende des Films lässt sich als seine Erlösung betrachten, für die Gelsomina sterben musste.

¹⁶ Bondanella 1992, S. 100; als die zwei anderen Filme definiert Bondanella *Il Bidone – Die Schwindler*, Italien 1955, und *Die Nächte der Cabiria*. *Il Bidone* erzählt die Geschichte dreier Gauner, die sich in unterschiedliche Rollen einfinden und dadurch arme Leute um ihr letztes Geld bringen. Einer der drei, Augusto, will sich aus dem Geschäft zurückziehen und ein „normales“ Leben beginnen. Bei seinem letzten Coup wird er von seinen Komplizen als Betrüger entlarvt und stirbt schließlich an den Folgen des Streits am Straßenrand. Kurz vor seinem Tod gestattet Fellini ihm noch einen Blick auf Schuljungen, die in ihren Kostümen an kleine Engel erinnern.

¹⁷ Il Matto lässt sich mit „der Verrückte“ übersetzen. Im weiteren Verlauf des Textes werde ich, der deutschen Fassung des Films entsprechend, den Artikel beiseite lassen.

2.1.1 Zwangsdarstellung vs. Selbstdarstellung: Gelsomina als „Prototyp des Clowns“¹⁸

2.1.1.1 Die Bedeutung der äußeren Erscheinung

La Strada wurde vor allem auf Grund der intensiven Darstellung der drei Hauptfiguren zum „Welterfolg“¹⁹ und verhalf Fellini zu internationaler Berühmtheit²⁰. Innerhalb Italiens Filmszene war der Film jedoch umstritten, und bei seinem Erscheinen auf den Filmfestspielen in Venedig entfachte er eine kontroverse Debatte,

„[...] which became an important part of what has since become known as the
,crisis of neorealism.“²¹

Italiens Filmschaffende und Kritiker suchten nach einer Möglichkeit, den sozialen Errungenschaften des neorealistischen Kinos eine neue Form zu geben²². Fellinis Werk, das im Gegensatz zu dem Film *Senso* von Luchino Visconti einen silbernen Löwen auf den Festspielen in Venedig erhielt²³, bildete für die Gegner *La Strada*s einen Rückschritt ihrer Bemühungen. Ausschlaggebend dafür betrachteten Fellinis Kritiker „vor allem die Darstellung der Gelsomina [...], weil diese Figur nicht durch ihre Umgebung“²⁴ charakterisiert wurde. In der neorealistischen Ästhetik werden dagegen die Protagonisten besonders in Beziehung zu ihrem sozialen Umfeld gezeigt, wodurch gesellschaftliche Einflüsse hervorgehoben werden konnten.

André Bazin, französischer Theoretiker des Neorealismus, nahm in der Diskussion um *La Strada* einen Standpunkt außerhalb der italienischen Debatte ein. Er sieht in der Ästhetik Fellinis einen „phänomenologischen Neorealismus“ begründet, da die Inszenierung „nie etwas vom Innenleben der Figuren“²⁵ offenbart. Die Figuren werden nicht „durch ihren ,Charakter‘, sondern ausschließlich durch ihre Erscheinung“²⁶ definiert. Dazu zählt Bazin „äußerliche Zeichen [...] wie das Haar, den Schnurrbart, die Kleidung, die Brille“²⁷, welche die Figuren Fellinis charakterisieren. Für eine Untersuchung der szenischen Darstellungen spielt dabei weniger die Frage nach der filmhistorischen Klassifizierung des Films eine Rolle, als die Tatsache, dass die Hauptfiguren vor allem ihre „äußere Erscheinung“²⁸ definiert. Fellini selbst bezeichnete diese Ästhetik als einen Versuch, „den Kontrast der zeitge-

¹⁸ Strohm 1993, S. 139

¹⁹ Töteberg 1989, S. 54

²⁰ Vgl. Fava, Vigano 1989, S. 36

²¹ Bondanella 1983, S. 131

²² Vgl. Bondanella 1983, S. 100 ff und Töteberg 1989, S. 47 ff

²³ Vgl. Töteberg 1989, S. 57

²⁴ Strohm 1993, S. 107

²⁵ Bazin 1955, S. 90

²⁶ Bazin 1957, S. 96

²⁷ Bazin 1957, S. 96

nössischen Empfindungen in einer elementaren Dialektik, quasi in mythischen Figuren“²⁹ auszudrücken. Als diese „mythischen Figuren“ in *La Strada* lassen sich die drei Hauptfiguren Gelsomina, Zampanò und Matto bezeichnen, die in ihrer äußeren Gestaltung die „elementare Dialektik“ widerspiegeln.

Schon allein die körperliche Statur der Figuren ist in bezug auf Zampanò und Gelsomina für die gegensätzliche Charakterisierung der Figuren bezeichnend. Gelsomina, emotional von Zampanò abhängig, ist eher zierlich und von kleiner Statur. Zampanò, der keine Gefühle gegenüber Gelsomina zulässt, ist dagegen groß und kräftig. Die körperlichen Eigenschaften der Schauspieler finden ihre Weiterführung in den Kostümen und der Gestik der Protagonisten, was sich an der ersten Szene des Films zeigen lässt. Sie erzählt die Begegnung von Zampanò und Gelsomina, den Verkauf Gelsominas und ihre Abfahrt aus der Heimat. Zampanò, während des Films „constantly compared to animals in his speech, his behavior“³⁰, steht bei seinem ersten Auftritt lässig an das Haus der Familie Gelsominas gelehnt. Durch Lederjacke und Mütze entwirft Fellini einen etwas herunter-, aber zugleich herumgekommenen Eindruck der Figur. Dabei legt Zampanò ein scheinbar allgemeines Desinteresse an den Tag, wodurch eine Distanz zu den anderen Protagonisten aufgebaut wird. In dem Moment, in dem Gelsominas Mutter ihre Tochter vorstellt, scheint er mehr an seiner Zigarette als an seiner zukünftigen Assistentin interessiert. Fällt das Gespräch auf die Schwester Rosa, die ihn bis dato begleitete, scheint ihn ihr Tod im Gegensatz zu den anderen Protagonisten nicht zu berühren. Im weiteren Verlauf des Films tauscht Zampanò in einigen Szenen seine Lederjacke gegen einen Anzug ein, der ebenfalls als Attribut von Weltgewandtheit und Männlichkeit gelesen werden kann.

Gelsomina dagegen fehlt eine distanzierte Haltung zu ihrer Umgebung. Die erste Einstellung des Films zeigt sie am Meer beim Holzsammeln mit einem Bündel Stöcke quer über ihrem Rücken. Bazin hat diese Kostümierung als eine „Metapher des Engels“³¹ im Werk Fellinis bezeichnet. Dieses Bild unterstützt ihr wehender Umhang, als sie zurück zum Haus läuft. Dort angekommen, zeigt Fellini sie zum ersten Mal in einer Naheinstellung. Eingeschüchtert von der Anwesenheit des Fremden senkt sie Kopf und Blick zu Boden und sinkt in sich zusammen. Anders als Zampanò, reagiert sie auf die Nachricht von dem Tod Rosas, indem ihr das Bündel Holz entgleitet. Bei der Erwähnung des Todes des Vaters beginnt sie zu schluchzen. Gleichzeitig spricht sie während dem ersten Teil der Szene kein Wort.

²⁸ Strohm 1993, S. 107

²⁹ Fellini 1974a, S. 158

³⁰ Bondanella 1992, S. 105

³¹ Bazin 1957, S. 97

Im weiteren Verlauf der Szene blüht Gelsomina jedoch auf. Vor Freude jauchzend tanzt sie vor den anderen Familienmitgliedern und stellt sich laut denkend ihre Zukunft als Künstlerin vor, bis ihre Großmutter sie mit der strengen Frage „Und wann kommst Du zurück?“³² unterbricht. Daraufhin stoppt Gelsomina ihren Tanz und schaut verwirrt und verängstigt um sich, bevor sie Zampanòs Aufforderung, in den Wagen zu steigen, nachkommt. Lange winkend verlässt sie ihre Familie. Fellini zeichnet Gelsomina hier also stark von ihrer Umwelt entrückt, ohne Distanz zu sich selbst und ihren Gefühlen. Von Zampanò dagegen entwirft er von vornherein ein unbeteiligtes und unsensibles Bild, das Gelsominas Verhalten gegenübersteht.

In der ersten Szene des Films drückt sich in dem Handel über Gelsominas Schicksal eine Narrativ-Kontrastierung der beiden Hauptfiguren aus. Den Gegensatz betont Fellini durch Kleidung und Gestik der Figuren, die sich in dem Begriff der „Körpergestik“³³ zusammenfassen lassen. Dieser beinhaltet nicht nur die körperlichen Gesten, die das Sprechen unterstützen, sondern „auch die Präsentationsformen des Körpers: Kleidung, Athletik, Bewegungsformen etc.“³⁴. Fellinis Figuren werden also stark durch ihre Äußerlichkeit und ihr Auftreten charakterisiert, was sich mit dem Begriff der Körpergestik bezeichnen lässt.

Entgegen den Ideen des Neorealismus charakterisiert Fellini die Hauptfiguren aus *La Strada* durch ihre „äußere Erscheinung“, die sich in dem Begriff der „Körpergestik“ spezifizieren lässt. Diese Inszenierung schafft einen Kontrast zwischen Gelsomina und Zampanò, welcher die emotionale Abhängigkeit Gelsominas hervorhebt.

2.1.1.2 Authentizitätszuschreibung

Wie wir gesehen haben, zeichnet sich Gelsomina in einem Teil der ersten Szene durch ihre theatrale³⁵ Körpergestik aus. Diese findet sich auch in ihren folgenden Auftritten. Dabei sind besonders die Augenblicke, in denen Gelsomina von sich selbst berichtet, von Bedeutung, wozu auch ihr Tanz vor ihrer Familie gehört. Im weiteren Verlauf des Films fragt Gelsomina in einer Szene Zampanò nach dessen Herkunft. Dabei handelt es sich um das erste Mal, dass sie ihn direkt anspricht. Als dieser auf ihr Anliegen nicht eingehen will und stattdessen eine Prostituierte an den Tisch ruft, verdreht sie auffällig die Augen. In der

³² Die Zitate entstammen der deutschen Fassung des Films

³³ Hügel 1997, S. 52

³⁴ Hügel 1997, ebd.

³⁵ „**Theatralität**, [...] Begriff [...] der den Aufführungscharakter und die bewußt intendierte Artifizialität von menschlichem Verhalten im sozialen und kulturellen Raum denotiert“ / Bach 2001, S. 633

Scheune will sie zunächst durch Gesang seine Aufmerksamkeit erregen, welche er vorher der Bäuerin gewidmet hat. Als ihr dies nicht gelingt, fängt sie an zu schimpfen und fällt in ein Loch im Boden, in dem die Kamera sie wie auf einer Bühne verweilend zeigt. Auch in dem nächtlichen Gespräch mit Matto, der Szene des Films, in der sie am ausgiebigsten von sich erzählt, unterstützt sie ihre Rede mit schwungvollen Handbewegungen, Hin- und Herlaufen und weit aufgerissenen Augen. Bei der Begegnung mit der Nonne schließlich drückt sie sich musikalisch, durch das Spiel auf der Trompete, aus.

Die Szenen, in denen Gelsomina von sich erzählt, sind von einer theatralen Körpergestik geprägt, die zum Teil durch musikalische Elemente erweitert wird. Die Körpergestik lässt sich also als den Ausdruck bezeichnen, den Gelsomina sich selbst gibt, oder: wie sie sich selbst darstellt. Durch ihre Körpergestik lässt sich Gelsomina nach Hans-Otto Hügel als „Selbstdarsteller“³⁶ bezeichnen, denn die „bei Selbstdarstellung beteiligte Körpersprache ist [...] dem Selbstdarsteller eigen. Wir erkennen ihn durch sie“³⁷. Dies trifft auf Gelsomina zu, die sich durch die ihr eigene, theatrale Körpergestik (wieder-) erkennen lässt. Die „eher philosophisch oder psychologisch sinnvolle Frage“ nach dem „Wesen des Selbst“³⁸ wird an dieser Stelle nicht weiter behandelt.

Nach der Definition Hügels lassen sich auch Zampanò und Matto als Selbstdarsteller bezeichnen. Zampanòs Körpergestik zeichnet sich hier durch seine Grobheit und auch durch die ausgestrahlte Kraft aus. Mattos Körpergestik wiederum ähnelt der Gelsominas. Auch in seiner Selbstdarstellung finden sich theatrale Momente, jedoch erweist er sich als wesentlich schneller und weltgewandter als Gelsomina.

Den Erfolg von Gelsominas Selbstdarstellung kann man an der Reaktion ihres Gegenübers erkennen. Ein Beispiel für eine gelungene Selbstdarstellung findet sich bei Gelsominas Eintreffen am Kloster. Hier gelingt es ihr, sich so darzustellen, dass sie sowohl die Nonne als auch Zampanò beeindruckt. Die Melodie Mattos, die sie auf der Trompete spielt, begeistert die Nonne. Zampanò scheint deutlich unzufrieden, muss ihr aber den Erfolg zugestehen, und wendet sich einer anderen Nonne zu, um ihr beim Holzhacken zu helfen. Gelsomina gelangt in dieser Szene zu einer Autonomie gegenüber Zampanò, die sie im Verlauf des Films nicht wieder erreicht.

Für einen kurzen Moment entsteht gleichzeitig eine scheinbar intensive Bindung zwischen den beiden Frauen, die sich allerdings nicht über die Begegnung hinaus entwickelt.

³⁶ Hügel 1997, S. 52

³⁷ Hügel 1997, S. 52

³⁸ Hügel 1997, S. 51

Die Szene am Kloster ist wohl der einzige Moment, während dessen Gelsomina mit ihrer Selbstdarstellung wirklich Erfolg hat. Zampanò scheint sie, sofern er sich für sie interessiert, nie ernst zu nehmen. Matto zeigt sich während des nächtlichen Gesprächs sehr redselig und aufmerksam. Dabei wird jedoch nicht deutlich, ob er sich über Gelsomina lustig macht oder nicht. Nach Strohm lässt sich die „Negation wirkungsvoller Selbstdarstellung“³⁹ als eine „Zwangsdarstellung“ bezeichnen. Beide Begriffe beziehen sich auf die sozialen Handlungen der Protagonisten und sind voneinander abhängig. Beachtet Zampanò in der Scheune Gelsomina nicht, so wird sie in seinen Augen zur Zwangsdarstellerin. Wendet er sich am Kloster jedoch ab, um Holz zu hacken, will er den Erfolg ihrer Selbstdarstellung scheinbar nicht mitansehen.

So lassen sich die drei „mythischen“ Hauptfiguren des Films als Selbstdarsteller kategorisieren. Besonders die Darstellung der Gelsomina fällt dabei auf. Bald, nachdem Gelsomina ihre Familie verlassen hat, wird sie von Zampanò neu eingekleidet. In ihrem neuen Kostüm, das ab jetzt aus einem viel zu großen Militärmantel und einem kaputten Hut besteht, erweckt sie den Eindruck einer clownesken Figur. Diesen Eindruck verstärken die theatralen Gesten wie auch ihre fehlende Distanz zu ihren Emotionen, die ein sehr wechselhaftes Verhalten, zwischen Niedergeschlagenheit und Ausgelassenheit, auslöst. Schließlich wecken einige slapstickhafte Szenen des Films Assoziationen mit clownesken Darstellungsweisen. Im Zirkus, als sie Matto wiedertrifft, läuft Gelsomina gegen den Pfosten des Zirkuszeltes, weil sie die Augen nicht von ihm abwenden kann. Bevor Zampanò und Gelsomina am Meer ankommen, fällt ihr im Motorradwagen ein Topf auf den Kopf. Auf Grund dieser Darstellung lässt sich Gelsomina als ein „Prototyp der clownesken Figur“⁴⁰ beschreiben. Der Begriff des „Prototyps“ ist dabei als „Beschreibung von Charakteren“ zu verstehen, „deren Originalität und Besonderheit gleichsam zu einem Kennzeichen von Fellinis Ästhetik“⁴¹ geworden sind. Die Bedeutung des Prototyps weist damit über *La Strada* hinaus, was auch mit der Körpergestik der Figur zusammenhängt.

Da der Begriff „die Präsentationsformen des Körpers“ umfasst, liegt ihm der eigentliche Körper des Darstellers zu Grunde. Lassen sich „Kleidung, Athletik, Bewegungsformen“ aus der Sicht des Filmrezipienten der darstellerischen Fertigkeit des Schauspielers zuordnen, so basiert die körperliche Erscheinung, also zumindest die unterschiedliche Körpergröße der beiden Darsteller, auf einer unveränderbaren „Festlegung“⁴² des Schauspielers.

³⁹ Strohm 1993, S. 104

⁴⁰ Strohm 1993, S. 139

⁴¹ Strohm 1993, S. 81

⁴² Strohm 1993, S. 106

Sie verschmilzt mit den Gesten und Kostümen zu einer Ausdrucksweise der Figur, zu ihrer Körpergestik, die damit einen „Moment offensichtlicher Nicht-Fiktionalität der Darstellung“⁴³ beinhaltet. Die Selbstdarstellung der Figuren verweist in dem Fall von Zampanò und Gelsomina über die Filmfiguren hinaus auf die Schauspieler. Durch die äußere Kontrastierung von Zampanò und Gelsomina kommt den Figuren eine „Bedeutungszuschreibung des Authentischen“⁴⁴ zu. Die Ästhetik Fellinis, dessen „mythische Figuren“ sich nicht durch ihr soziales Umfeld definieren und die auch nie etwas von ihrem „Innenleben“ offenbaren, erzeugt einen Authentizitätseffekt der Darstellung.

Gelsomina kann als „Prototyp des Clowns“ beschrieben werden, einem Figurentyp, dem Fellini „den irrationalen Aspekt des Menschen“⁴⁵ zuschreibt. Diesen „irrationalen Aspekt“ versucht sie in Form ihrer theatralen Körpergestik auszudrücken, was allerdings letztendlich keinen großen Erfolg hervorruft. Zugleich werden dem Filmzuschauer diese „emotional qualities“⁴⁶ der Selbstdarstellerin besonders unmittelbar und wahrhaftig vermittelt.

Die Inszenierung Gelsominas zeichnet sich also durch ihr theatrales Auftreten aus, wodurch die Figur wechselweise als „Selbstdarstellerin“ oder als „Zwangsdarstellerin“ bezeichnet werden kann. Beide Formen der Darstellung verweisen auf Grund der Körpergestik über die Figur hinaus, so dass ihre Darstellung besonders authentisch erscheint.

⁴³ Strohm 1993, ebd.

⁴⁴ Strohm 1993, ebd.

⁴⁵ Fellini, nach: Strohm 1993, S. 139

⁴⁶ Rosenthal 1976, S. 97

2.1.2 Artistische Darstellungen: Die Attraktion der Auftritte von Zampanò, Gelsomina und Il Matto

Nach der Inszenierung der „mythischen“ Hauptfiguren steht nun die Strukturierung des Films durch die Auftritte von Zampanò und Gelsomina zur Analyse. Insgesamt zeigt Fellini sechs solcher Auftritte, an Hand derer sich die Entwicklung der Protagonisten festmachen lässt. Bei der ersten Aufführung lernt Gelsomina die Arbeitswelt Zampanòs kennen, dessen Auftritt sie verängstigt und zugleich staunend aus dem Wohnwagen beobachtet. In der zweiten Aufführung ist sie schon ein Teil dieser Welt und gegenüber dem Publikum ein fast gleichberechtigter Partner Zampanòs. Die fehlende, persönliche Anerkennung ihrer Selbstdarstellung scheint sie in ihrer Arbeit sublimieren zu können. Die Anwesenheit eines anderen Ereignisses, einer Hochzeit, scheint jedoch den gemeinsamen Erfolg des dritten Auftritts zu mindern. Für Gelsomina fällt damit die Möglichkeit, sich auszudrücken, beiseite, findet aber andere Ereignisse, die ihr zur Projektionsfläche dienen. Die Spaltung zwischen Gelsomina und Zampanò, die sich in der Fortführung dieses Auftritts ankündigt, findet in dem vierten Auftritt eine Personifizierung durch die Anwesenheit Mattos, der die Aufführung unterbricht. Nach Zampanòs Mord an Matto fehlt Gelsomina eine Projektionsfläche für ihre Darstellung, und entsprechend zeigt der fünfte Auftritt ihren seelischen Verfall, während der sechste in der Folge ihren Tod und die Einsamkeit Zampanòs verdeutlicht.

2.1.2.1 Verselbständigte szenische Darstellungen

Die Auftritte lassen sich in Bezug zu Zampanò und Gelsomina setzen und erzählen die Entwicklung ihrer Beziehung. Da sie sich durch ihre „besonderen vorgeführten Fertigkeiten“ auszeichnen, können sie als „artistische Darstellungen“⁴⁷ bezeichnet werden, die im Rahmen eines „Schau-Ereignisses“⁴⁸ stattfinden. Diese Definition lässt sich auch auf Gelsominas Trompetenspiel übertragen. Im Gegensatz zu den Auftritten fand diese jedoch nicht im Rahmen einer Aufführung statt, sondern war Teil von Gelsominas Selbstdarstellung, die sich auf eine soziale Situation bezog. Um nun den Unterschied zwischen den verschiedenen Darstellungen zu definieren, führt Berg den Begriff des „Realitätsstatus“ ein, „den Zuschauende und Darstellende mit der Darstellung verbinden“⁴⁹. Dieser bezieht die Ziele der Darstellung sowie den Rahmen, in dem sie stattfinden, mit ein. Der Realitätssta-

⁴⁷ Berg 1985, S. 26; Hervorhebung im Original;

⁴⁸ Berg 1985, S. 12 ff

tus der „Selbstdarstellung“ lässt sich hinsichtlich ihres Rahmens als „unselbständig“ bezeichnen, da sie in „lebensweltlicher Praxis“ stattfindet und „sozial bezogen und kontrolliert“⁵⁰ bleibt. Die Unterscheidung zwischen der Selbst- und Zwangsdarstellung Gelsominas, wie sie im vorherigen Kapitel definiert wurde, war von der Reaktion anderer abhängig und deswegen der unselbständigen Darstellung zuzuordnen.

Im Gegensatz dazu sind die Auftritte von Zampanò und Gelsomina nun im Rahmen von einem „Schau-Ereignis [...] von sozialer oder moralischer Verpflichtung, von lebensweltlicher Konsequenz“⁵¹ befreit. Ihr Realitätsstatus lässt sich deswegen als „verselbständigte szenische Darstellung“⁵² bezeichnen. Der Zusatz „szenische“ Darstellung hebt dabei deutlich den Unterschied zu Darstellungen in „lebensweltlicher Praxis“ ab⁵³. Zwei weitere Kategorien des Realitätsstatus definiert Berg, die im folgenden Kapitel ihre Anwendung finden werden: die „selbständige“⁵⁴ und die „selbstreflexive szenische Darstellung“⁵⁵. Auch diese finden im Rahmen eines „Schau-Ereignisses“ statt.

Als „Schau-Ereignisse“ lassen sich alle Ereignisse bezeichnen, die „über szenische Darstellung zustande kommen“, also „über szenische Vorstellung, Vorführung, Aufführung“⁵⁶. Dabei beinhaltet der Begriff nicht nur „traditionell der Kunstsphäre zugeordnete ästhetische Phänomene“, sondern auch „populäre Schaukünste“⁵⁷, was sich auf die jahrmärkteähnlichen Auftritte aus *La Strada* übertragen lässt. Die Rezipienten der szenischen Darstellung, der Schau-Ereignisse, sind von sozialer Verantwortung befreit, da die Darstellung unabhängig von ihrer lebensweltlichen Praxis geschieht. Sie verhalten sich in „ästhetische[r, DF] Distanz“⁵⁸ zu dem Dargestellten. In der „ästhetischen Distanz“ liegt der wesentliche Unterschied zwischen dem Realitätsstatus einer verselbständigten und dem einer unselbständigen Darstellung.

Die artistischen, verselbständigten szenischen Darstellungen von Zampanò und Gelsomina geschehen also im Rahmen eines Schau-Ereignisses und sind von ästhetischer Distanz zu ihren Zuschauern geprägt. Sie bestehen aus unterschiedlichen Nummern, und folgen ohne inhaltliche Verbindung aufeinander. Das große, eigentliche Ereignis dieser Aneinanderrei-

⁴⁹ Berg 1985, S. 28

⁵⁰ Berg 1985, S. 29; Hervorhebung im Original

⁵¹ Berg 1985, ebd.

⁵² Berg 1985, Hervorhebung im Original;

⁵³ Die unselbständige Darstellung hebt sich nach Berg von den anderen Darstellungen ab, da sie nicht als szenische Darstellung gekennzeichnet ist. Gleichwohl bleibt sie einer der vier Grundtypen der „Typologie der szenischen Darstellung“.

⁵⁴ Berg 1985, S. 29; Hervorhebung im Original;

⁵⁵ Berg 1985, S. 30; Hervorhebung im Original;

⁵⁶ Berg 1985, S. 12

⁵⁷ Berg 1985, ebd.

⁵⁸ Berg 1985, S. 22ff

hung ist der Auftritt Zampanòs, bei dem er den Haken einer eisernen Kette sprengt. Die Aufführung findet in drei der sechs Fällen auf einem öffentlichen Platz neben der Straße statt, außerdem im Zirkus und im Rahmen der Hochzeit. Auf der Straße und bei der Hochzeit ist der Aufführungsort im wesentlichen durch die Bewegungen der Darsteller und den Kreis der Zuschauer definiert. Diesen Bedeutungsraum bezeichnet Berg als einen „Kommunikationsraum“⁵⁹, der sowohl die „Dimensionen und Bedingungsbedingungen des architektonischen Raums“ als auch die „vom Publikum und den Darstellern ‚mitgebrachten‘ Kommunikationsvoraussetzungen“⁶⁰ beinhaltet. Besonders auf der Straße scheint die architektonische Situation reduziert oder zumindest neutral. Die Darstellung wirkt somit kaum von der Räumlichkeit beeinflusst und das Verhältnis zwischen Darsteller und Publikum direkt und unmittelbar.

Die artistische Darstellung Zampanòs, eine verselbständigte szenische Darstellung, stellt eine Demonstration seiner Muskelkraft dar. Einen Haken, der eine Kette um Zampanòs nackten Oberkörper zusammenhält, sprengt er durch die Ausdehnung seines Brustkorbes. Die besondere „Fertigkeit“ der artistischen Darstellung liegt hier im Bereich des Körperlichen, der Stärke Zampanòs. Ihre Bedeutung und Faszination liegt nicht in der Vermittlung einer Geschichte oder eines tieferen Sinns, sondern in der Produktion „identifikationsfähige[r, DF] Bilder von Wagemut und Konkurrenz“⁶¹. Sie beinhalten für den Zuschauer die Möglichkeit, „daß Zufälle, Glück und Pech die Leistungsgesetze außer Kraft setzen“ und „‚Schicksal‘ sich ereignet“⁶². Ein solches Bild, der Einbruch des Schicksals, entsteht im Falle der Aufführung Zampanòs maßgeblich durch die Geschichte, die er vor der eigentlichen Darstellung präsentiert.

Im Kreis gehend, wendet sich Zampanò an das Publikum. In Form einer Anekdote kündigt er seinen Auftritt an. Er berichtet von einem „Mann von 215 Pfund“, der „einmal, in Mailand [...] seine Sehkraft verloren“ hat, „als er dieses Kunststück versuchte“, da „der Augapfel den ganzen Druck aushalten muss“. Am Ende der Geschichte warnt Zampanò sein Publikum, im Falle „schwacher Nerven“ wegzusehen. Mit der Anekdote verweist er auf ein angeblich wirkliches Ereignis, das Zampanò nur wiedergibt. Der tatsächliche Wahrheitsgehalt der Geschichte wie auch der vorgeführten Fertigkeit, die ja durchaus mit einem Trick verbunden sein könnte, kann indes nicht überprüft werden. Trotzdem scheint das Publikum die „Herausgeberfiktion“⁶³ Zampanòs nicht zu hinterfragen, da es sich auf die

⁵⁹ Berg 1985, S. 18

⁶⁰ Berg 1985, S. 18

⁶¹ Berg 1985, S. 66f

⁶² Berg 1985, S. 66f

⁶³ Berg 1985, S. 36

Bedeutungsproduktion der Darstellung einlassen will. Eine solche Herausgeberfiktion erlaubt dem Zuschauer, die Darstellung Zampanòs „scheinbar distanzlos“ und „unverändert durch Kunstfertigkeit oder Interesse eines Autors vor Augen zu bekommen“⁶⁴.

In den späteren Auftritten ersetzt Zampanò diese Geschichte durch ein Belegstück. Ein Stückchen Stoff, dass er sich zwischen den Haken der Kette und seine Brust klemmt, soll dem Publikum „den Anblick ersparen, wenn sich der stählerne Haken in das Fleisch bohrt“. Wieder erzeugt erst die Zuschreibung Zampanòs die eigentliche Bedeutung der Darstellung, das Sinnbild von Kraft und Gefahr. Dabei funktioniert das Stückchen Stoff als Beweisstück, das, wie die „Herausgeberfiktion“, die Authentizität des Dargestellten als Effekt der Darstellung erzeugt. Die Zuschreibungen Zampanòs, deren Wahrhaftigkeit nicht zuletzt vom Willen des Zuschauers abhängt, authentifizieren damit seine artistischen szenischen Darstellungen. Glaubt der Zuschauer nun der Darstellung Zampanòs, so kalkuliert er in die Rezeption der Aufführung die Möglichkeit des Misslingens ein. Schlimmstenfalls könnte Zampanò sein Augenlicht verlieren und der Haken in sein Fleisch eindringen. Die eigentlich in einem Schau-Ereignis stattfindende Darstellung ist damit von sozialer Konsequenz befreit, Sie würde aber in diesem Fall für den Darsteller soziale Konsequenzen nach sich ziehen. Die Möglichkeit, dass „Schicksal sich ereignet“, ergibt sich somit aus der Fiktion Zampanòs, wodurch der besondere Schau-Reiz der artistischen Darstellung entsteht. Die Authentifizierung, welche die Anekdote mit sich bringt, wird durch die Unmittelbarkeit und die Nähe zum Publikum verstärkt.

Die Auftritte von Zampanò und Gelsomina unterscheiden sich also durch ihren „Realitätsstatus“ von den Selbstdarstellungen der Figuren. Im Gegensatz zu diesen „unselbständigen Darstellungen“ lassen sie sich als „verselbständigte szenische Darstellungen“ bezeichnen. Durch eine „Herausgeberfiktion“ sowie durch ihre unmittelbare Inszenierung erzeugen sie eine besondere Authentizität zu ihren Zuschauern im Film.

2.1.2.2 Entwicklung der Figuren und szenische Darstellung

Gelsominas Rolle bei der Darstellung Zampanòs besteht in der Präsentation des Auftritts. Mit den Worten „Jetzt kommt der große Zampanò“ kündigt sie den Auftritt nochmals an, und begleitet ihn gleichzeitig mit einem Trommelwirbel. Dies geschieht zumeist zwischen Zampanòs Geschichte und dem eigentlichen Auftritt. Bei zwei anderen Nummern, die der Film zeigt, hat Gelsomina zusätzlich eine wesentlich aktivere Rolle. An dem ersten Auftritt

⁶⁴ Berg 1985, S. 36

jedoch nimmt sie noch nicht teil, sondern beobachtet ihn aus dem Wagen Zampanòs, der in der Mitte des Aufführungsortes steht. Durch die Kameraführung etabliert Fellini hier eine Beziehung zwischen Gelsomina und Zampanò. Die Szene beginnt mit einer Einstellung auf Zampanò, der dem Publikum die Kette und den Haken präsentiert. Die Kamera folgt seinem Gang im Kreis der Zuschauer, wobei sie diesseits des Wagens verharret. Dabei streift sie über Gelsomina, die verängstigt das Publikum betrachtet, und zeigt gleichzeitig, durch den Wagen hindurch, Zampanò in der Tiefe des Bildes. In einem kurzen Augenblick der Einstellung sind Zampanò und Gelsomina vereint. Erst als Zampanò zum Sprengen der Kette ansetzt, schneidet Fellini nochmals auf Gelsomina, die noch ängstlicher als zuvor Zampanòs Akt aus nächster Nähe betrachtet. Sowohl durch eine gemeinsame Kameraeinstellung als auch durch das Schuss-Gegenschuss-Prinzip etabliert Fellini in dem ersten artistischen Auftritt des Films eine Beziehung zwischen Zampanò und Gelsomina. Diese Beziehung spiegelt sich in den weiteren Auftritten wider.

Bei dem zweiten Auftritt des Films tritt auch Gelsomina auf. Die Nummer Zampanòs ist zu Beginn dieser Episode schon an seinem Ende angelangt. Daraufhin folgt eine weitere szenische Darstellung. Dabei handelt es sich um eine Klamauknummer, in der Zampanò und Gelsomina sich als Jäger und Ente verkleiden. Sie lässt sich auf Grund der „Veränderung des gestischen und mimischen Ausdrucks“ als „transfigurative“⁶⁵ szenische Darstellung bezeichnen.

Die Kostüme Zampanòs und Gelsominas erzeugen keineswegs die Illusion, es handele sich wirklich um andere Personen, oder gar um eine Ente. Vielmehr reichen ein zerschlossener Hut, ein Umhang und ein Gewehr aus, um den Mann „mit den Lungen aus Stahl“ in einen Jäger zu verwandeln. Entsprechend gering verkleidet ist auch Gelsomina, die sogleich von den Kindern mit ihrem Namen begrüßt wird. Trotzdem ruft die folgende Aufführung großes Gelächter bei den Zuschauern hervor. Der Reiz der Darstellung scheint hier also nicht in einer Illusion begründet zu sein, die durch die Kostüme entsteht. Vielmehr scheinen sich Zampanò und Gelsomina als „szenische Selbstdarsteller“⁶⁶ hinter den Kostümen zu offenbaren. Im Gegensatz zum artistischen Darsteller zeichnet sich die szenische Selbstdarstellung nicht über eine besondere Fertigkeit aus. Die Kompetenz des szenischen Selbstdarstellers geht „nicht wesentlich über das hinaus [...], was an gestischer und mimischer Kompetenz, Sprach- und Körperausdruck im Alltagsverhalten“⁶⁷ dem Selbstdarsteller zur

⁶⁵ Berg 1985, S. 26f; Hervorhebung im Original;

⁶⁶ Berg 1985, S. 26; Hervorhebung im Original;

⁶⁷ Berg 1985, ebd.

Verfügung steht. Der wesentliche Unterschied zwischen dem Selbstdarsteller und dem szenischen Selbstdarsteller findet sich also in dem Realitätsstatus der Darstellung.

In dem zweiten Auftritt von Zampanò und Gelsomina vermischen sich die transfigurative Darstellung und die szenische Selbstdarstellung der beiden Hauptfiguren. Die szenischen Selbstdarstellungen können dabei als ein „natürliches und authentisches Verhalten verstanden“ werden, als „Selbstaussdruck des integren Inneren einer Persönlichkeit, obwohl – oder gerade weil – diese Selbstdarstellung artifiziell hergestellt ist“⁶⁸. Wie die Herausgeberfiktion Zampanòs, welche die Auftritte authentifiziert, schafft in dieser Aufführung die Vermischung der Darstellungstypen eine besondere Authentizität der Inszenierung.

Entsprechend groß ist der Erfolg des ersten gemeinsamen Auftritts. Auch Zampanò scheint Gelsomina Anerkennung zu zollen. Dabei ähneln die szenischen Selbstdarstellungen von Zampanò und Gelsomina ihren (unselbständigen) Selbstdarstellungen. Der Kraftakt Zampanòs passt zu dem Bild des starken, unverletzbaren Mannes, das er im Alltag verkörpert, wie auch Gelsominas clowneske Verhaltensweisen mit ihrer Rolle als Clown übereinstimmen. Das Clownskostüm, das sie auf der Bühne trägt, unterstützt wiederum ihre Selbstdarstellung. Jedoch finden diese im Rahmen einer verselbständigten szenischen Darstellung statt. Für Gelsomina ergibt sich hierin die Möglichkeit, „Rollen-Erfüllung [...] und Selbstdarstellung“ zu vereinen, was „auf den Bühnen des Alltags [...] nicht gleichzeitig und konfliktfrei hervorgebracht werden“⁶⁹ kann. Allerdings bleibt die soziale Konsequenz durch die „eingeschränkte Bedeutung des Spiels“⁷⁰ begrenzt. Zwar scheint sie in dem Auftritt Bestätigung sowie die Anerkennung Zampanòs zu erhalten, mit dem sie nach dem Auftritt in einer Taverne den Tisch teilt. Gleichzeitig hält ihn die Anerkennung, die er Gelsomina für ihren Erfolg entgegenbringt, nicht davon ab, mit einer anderen Frau die Nacht zu verbringen und Gelsomina allein zurückzulassen. Gelingt es Gelsomina also, Zampanòs Anerkennung innerhalb der szenischen Darstellung zu erhalten, so bleibt diese zeitweise und in Bezug auf ihren künstlerischen Erfolg beschränkt:

“Though Zampanò eventually seems to develop a sense of appreciation for Gelsomina, it is the result not of genuine personal interaction [...] but of their success [...] as artistes.”⁷¹

In dem zweiten Auftritt und der Enttäuschung, die für Gelsomina darauf folgt, zeigt sich Gelsominas Versuch, in den verselbständigten szenischen Darstellungen Zampanòs Anerkennung zu bekommen. Ihre lebensweltlichen, sozialen Bedürfnisse verlagern sich also in

⁶⁸ Berg 1985, S. 33

⁶⁹ Hügel 1997, S. 57

⁷⁰ Hügel 1997, ebd.

den Bereich der gemeinsamen Aufführungen, deren „eingeschränkte Bedeutung“ sie zu keiner wirklichen Erfüllung kommen lassen:

“From the beginning, Gelsomina’s life with Zampanò is compartmentalized [aufgegliedert, DF] and based on role. The nature / civilization division [...] becomes a split between personal and professional aspects of existence.”⁷²

Die Anerkennung, die sie auf professioneller Ebene von Zampanò bekommt, bleibt ihr auf der persönlichen Ebene versagt. Anstatt einer Trennung der beiden Ebenen vermischt sie unselbständige und verselbständigte szenische Darstellung, was sich an der Szene am Kloster erkennen lässt. Ihr Spiel auf der Trompete kann dem Bereich der verselbständigten szenischen Darstellung zugeordnet werden, da sie es für die Auftritte gelernt hat. Dieses überträgt sie nun in den Bereich der unselbständigen Darstellung. Gelsomina wird die Trennung nicht erreichen. Die weiteren Auftritte des Films spiegeln nun die Folgen von Gelsominas Verhalten wider, wobei der Erfolg des ersten Auftritts nicht mehr erreicht wird.

Ab dem dritten Auftritt verändert sich die Inszenierung der Aufführungen. Die Kameraführung des zweiten Auftritts unterstützte den Erfolg der beiden Darsteller sowie den persönlichen Erfolg Gelsominas bei ihrem ersten Auftritt. Die erste Einstellung zeigte Zampanò in enormer körperlicher Anspannung, der eine Einstellung auf Gelsomina folgte. Gelsomina wurde hier also – im Gegensatz zum ersten Auftritt – als ein Teil der Aufführung dargestellt. Diese gleichberechtigte Darstellung ihrer Beziehung zog sich durch den Lauf der Szene. In der dritten Szene zeigt Fellini Zampanò und Gelsomina nun durch eine Perspektive von außen.

Der Auftritt auf dem Bauernhof zeigt die gesellschaftliche Isolation, in der Zampanò und Gelsomina sich befinden. In Form ihrer künstlerischen Auftritte werden sie zwar neben der Hochzeitsgesellschaft geduldet, dürfen aber nicht wirklich an der Feier teilnehmen. Der Anfang der Sequenz unterscheidet sich von den Episoden der vorherigen Schau-Ereignisse. Statt einer Einstellung, die Zampanò in den Mittelpunkt rückt, zeigt Fellini die Totale des Bauernhofs: Im Vordergrund sind Schweine und Hühner zu sehen, im Hintergrund eine große Hochzeitsgesellschaft, während Zampanò und Gelsomina an den Rand des Bildes gedrängt stehen. Die folgenden Kamerafahrten und -schwenks konzentrieren sich weitgehend auf die Hochzeitsgesellschaft statt auf Zampanò und Gelsomina:

„There are long, rapid tracking shots revealing the celebrants fighting, eating, throwing food and *confetti*, and chasing each other. The track [...] effectively excludes Gelsomina from the gaiety and camaraderie.“⁷³

⁷¹ Burke 1996, S. 54

⁷² Burke 1996, S. 54

Zeigte Fellini in den ersten beiden Auftritten durch Nahaufnahmen die Beziehung zwischen Zampanò und Gelsomina und liess die Zuschauer eher anonym und undetailliert gezeichnet, so konzentriert er sich in dem dritten Auftritt auf die Darstellung des Festes. Der Auftritt der beiden Protagonisten rückt dabei in den Hintergrund.

Sie werden zu einem Teil eines größeren Ereignisses, von dessen sozialer Sphäre sie allerdings ausgeschlossen bleiben. Ihrer Aufführung des „komischen Bajazzo“ schenkt außer ein paar Kindern niemand Beachtung, im Gegensatz zu den beiden anderen Aufführungen des Films. Durch die Kameraführung schenkt Fellini dem Ereignis der Hochzeit mehr Aufmerksamkeit als der Aufführung von Zampanò und Gelsomina.

Im Anschluss an ihren Auftritt folgen sowohl für Zampanò als auch für Gelsomina andere Ereignisse, die sie in unterschiedliche Richtungen führen. Gelsomina macht zunächst die Bekanntschaft mit dem kranken Jungen Osvaldo. Dieser wird ihr von den anderen Kindern vorgeführt, wodurch er zu einem unselbständigen Darsteller wird. Als Selbstdarstellerin versucht Gelsomina zunächst, ihn aufzuheitern, wobei sie nach einem Moment innehält, fasziniert von der Kuriosität des kranken Jungen. Osvaldos aus der Gesellschaft zurückgezogenes Leben und seine Einsamkeit scheinen ihn und Gelsomina zu verbinden:

„Through Osvaldo, Gelsomina encounters the very things that are being muted – or preserved only at the level of art or spectacle – in herself. Seeing herself in him, she experiences (her own) uniqueness [...]“⁷⁴

Das Zusammentreffen mit einer Person, die ihr ähnelt, bedeutet für Gelsomina eine neue Erfahrung, welche die Möglichkeit nach persönlicher Anerkennung außerhalb der verselbständigten szenischen Darstellungen beinhaltet. Diese kann als Ausgangspunkt für die weiteren Ereignisse gesehen werden.

Während Gelsomina die Bekanntschaft des behinderten Osvaldo macht, folgt Zampanò der Bäuerin in den Keller. Die Tatsache, dass Zampanò zum wiederholten Mal mit einer anderen Frau sexuellen Kontakt hat, führt in der anschließenden Szene in der Scheune zum Streit zwischen Gelsomina und Zampanò. Da Zampanò sich nicht für Gelsominas Emotionen interessiert, verlässt sie ihn. Daraufhin begegnet sie drei anderen szenischen Ereignissen: einer Gruppe dreier „Landstreicher-Musikanten“⁷⁵, einer christlichen Prozession und dem Auftritt des Seiltänzers Il Matto. Alle drei Darstellungen bilden, wie die ersten Auftritte von Zampanò und Gelsomina, jeweils in sich abgeschlossene Szenen, die inhaltlich

⁷³ Rosenthal 1976, S. 74

⁷⁴ Burke 1996, S. 56

⁷⁵ Berghan 1963, S. 329

nicht miteinander verknüpft sind. Am Ende der Reihe steht ihr leicht verwirrter Auftritt vor den Soldaten, bevor Zampanò sie wiederfindet.

An den dritten Auftritt der beiden Gaukler schließt sich also eine Reihung verschiedener Darstellungen an: die Hochzeit, Osvaldo, die Prozession, der Auftritt Mattos und schließlich der Auftritt Gelsominas, in dem sie selbst Darstellerin ist. Im Unterschied zu den anderen Auftritten bleibt die Episode nicht auf den Auftritt von Zampanò und Gelsomina beschränkt, sondern lenkt die beiden Hauptfiguren in unterschiedliche Richtungen. Diese Spaltung setzt sich in den weiteren Auftritten fort, findet aber zunächst ihren Ausdruck in der Figur Mattos und seiner verselbständigten szenischen Darstellung.

Bietet sich Osvaldo auf Grund seiner gesellschaftlichen Ausgeschlossenheit als Projektionsfläche für sie an, so bildet Matto diese wegen seiner Identität als artistischer Darsteller. Gelsomina beginnt hier, ihre persönlichen Bedürfnisse nach Anerkennung auf Matto zu projizieren:

„[...] the division between personal and professional that was initially situated within Gelsomina becomes projected outward into the split between Zampanò and *Il Matto*.“⁷⁶

Diese Projektion zeigt sich in dem Staunen Gelsominas über Mattos Auftritt und wird in dem Blickkontakt zwischen Matto und Gelsomina am Ende von Mattos Auftritt verdeutlicht. Matto gibt ihr also sowohl die Möglichkeit zur Bewunderung als auch zu persönlichem Kontakt. Beides setzt sich in der Episode am Zirkus fort: in Gelsominas Faszination für die artistischen und musikalischen Fertigkeiten Mattos, wie auch der Möglichkeit für Gelsomina, sich künstlerisch und auch persönlich auszudrücken.

Zampanò jedoch steht Matto feindschaftlich gegenüber, was zunächst eine Spaltung für Gelsomina bedeutet und schließlich zum Mord an Matto und damit zum Verfall Gelsominas führt. Der vierte Auftritt von Zampanò und Gelsomina zeigt diese Spaltung deutlich. Er findet im Zirkus Giraffa statt, der sowohl Zampanò und Gelsomina als auch Matto beherbergt⁷⁷. Die Szene beginnt mit einer Einstellung auf Matto, der hoch oben in der Zirkuskuppel eine artistische Drehung vollführt. Wie bei der vorhergehenden Episode lenkt Fellini die Aufmerksamkeit von der Darstellung Zampanòs und Gelsominas weg auf eine andere, in diesem Fall auch verselbständigte, Darstellung. Gleichzeitig etabliert Fellini hier auch den Konflikt zwischen Matto und Zampanò, da er in der folgenden Einstellung Zampanò zeigt, der die Darstellung Mattos beobachtet. Gelsomina steht in dieser und in den

⁷⁶ Burke 1996, S. 59

⁷⁷ Dem Zirkus kommt im Werk Fellinis sowie in seiner Biographie eine besondere Rolle zu. Siehe u.a. Fellini 1974c, S. 125 und Fellini 1974d S. 149 ff

folgenden Einstellungen zwischen den beiden Gauklern, wodurch Fellini ihre Zerrissenheit verdeutlicht.

Mattos Auftritt ist ein großer Erfolg, der von Applaus begleitet wird. Nach seinem Abgang kündigt der Zirkusdirektor den Auftritt von Zampanò und Gelsomina an, die ebenfalls unter Applaus die Manege betreten.

In diesem Rahmen entwickelt sich nun der Streit zwischen Zampanò und Matto. Schon hinter den Kulissen provoziert Matto seinen Gegner, was er während Zampanòs Auftritt wiederholt. Zampanò, der sich nicht zu wehren weiß, versucht über die Einwürfe hinwegzusehen. In dem finalen Moment der Darstellung, kurz bevor Zampanò die Kette sprengt, provoziert Matto ihn jedoch nochmals und setzt ihn damit dem Spott der Zuschauer aus. In dem Gelächter geht seine eigene Nummer unter.

Beide Figuren sind auf Grund ihres Auftritts artistische, verselbständigte szenische Darsteller. Für das Publikum im Film existiert damit die Möglichkeit, die Szene als einen inszenierten Moment zu betrachten. Der Streit wäre dann als szenische Selbstdarstellung zu betrachten, und Zampanò der szenische Verlierer, dessen eher stumpfe Selbstdarstellung als „Mann mit den Lungen aus Stahl“ gegenüber dem schnelleren Witz Mattos unterlegen ist. Erkennt das Publikum jedoch die lebensweltliche Situation, die hinter dem Streit steht, so muss es die ästhetische Distanz zu dem Geschehen in Frage stellen, die gleichsam durch den Kommunikationsraum des Zirkus und der Manege geschaffen wird. In beiden Fällen lässt sich Zampanò, nach der Definition Strohms als „Negation wirkungsvoller Selbstdarstellung“, als ein Zwangsdarsteller bezeichnen, wobei sich die Bezeichnung im ersten Fall auf eine verselbständigte, im Zweiten auf eine unselbständige Darstellung bezieht. Die lebensweltlichen Folgen der Auseinandersetzung, die nach dem Auftritt weitergeführt werden, bleiben den Zuschauern im Zirkus verschlossen.

Für den Filmzuschauer jedoch stellt sich die Szene von Anfang an als eine lebensweltliche Situation dar. Für ihn rückt die Selbstdarstellung der Figuren in den Vordergrund. Trotz des Wissens um ihre Künstlichkeit kann diese Darstellung als ein besonders „natürliches und authentisches Verhalten verstanden“ werden, was die Intensität der Szene steigert. Dies überträgt sich auch auf die Wahrnehmung des Schicksals von Gelsomina. Während der Auseinandersetzung in den Hintergrund gerückt, erfährt sie diese Folgen des Streits besonders, da die Bekanntschaft mit Matto für sie essentielle Züge angenommen hat:

„[...] *Il Matto's* appearance in effect provides a ‚solution‘ to her dilemma with Zampanò. She can compensate for living with the latter by projecting everything of value onto the former.“⁷⁸

⁷⁸ Burke 1996, S. 58f

So steht sie zwischen den beiden Selbstdarstellern. In dem Streit kollidieren die zwei Seiten ihrer inneren Spaltung. Während sie mit Zampanò lebt und arbeitet, projiziert sie auf Matto ihre ideellen Vorstellungen. Der Auftritt zeigt die Instabilität dieser Aufteilung und kündigt zugleich ihr Ende an.

Den entscheidenden Wendepunkt bildet der Mord Zampanòs an Matto. Er nimmt Gelsomina die Möglichkeit der Anerkennung und damit eine wesentliche Grundlage für ihre Existenz. Ab hier beginnt ihr Verfall, der sich wiederum in dem folgenden, fünften Auftritt Gelsominas verdeutlicht.

Zampanòs und Gelsominas letzter gemeinsamer Auftritt folgt fast direkt auf den Tod Mattos. Nach Einstellungen, welche die vorüberziehende Landschaft zeigen, blendet der Film auf Zampanò über, der im Kreis weniger Zuschauer sein Kunststück ankündigt. Die Kamera konzentriert sich dabei auf ihn, wie bei den ersten Auftritten. Erst in dem Moment, in dem Zampanò den Trommelwirbel ankündigt, etabliert eine Totale den Raum und zeigt Gelsomina von Zampanò abgewandt. Statt des Trommelwirbels gibt Gelsomina jedoch nur ein Wimmern über den Tod Mattos von sich. Daraufhin folgt eine Einstellung von Zampanò, der mit der Aufführung beginnt. Durch das Prinzip von Schuss und Gegenschuss etabliert Fellinis Kamera hier, wie in den ersten zwei Auftritten, eine Beziehung zwischen Zampanò und Gelsomina, nachdem zuerst andere Ereignisse und dann der Darsteller Matto zwischen die beiden getreten sind. Die Wiederholung des Aufbaus verdeutlicht den Unterschied, der sich zwischen den Szenen manifestiert. Statt des Elans des zweiten Auftritts ist Gelsomina nun innerlich gebrochen. Das karge, winterliche Setting, die wenigen Zuschauer und die Wiederholung der Kettennummer statt einer dem Zuschauer unbekannten Aufführung unterstützen die Differenz zu den vorherigen Szenen. Gelsominas Schicksal scheint in diesem Auftritt besiegelt zu sein.

Der letzte Auftritt des Films findet ohne Gelsomina statt und schließt sich an die Nachricht ihres Todes an. Ohne Elan und ohne Blick ins Publikum kündigt Zampanò seine Vorstellung an, die der Film auch hier nicht vollständig zeigt. Die Totale zu Anfang und Ende der Szene von außerhalb des Zirkus hebt die Einsamkeit Zampanòs und besonders die Abwesenheit Gelsominas hervor. Gleichzeitig distanziert sie den Filmzuschauer von der szenischen Darstellung, die auch in ihrer nochmaligen Wiederholung jeglichen Reiz verloren hat, der von der Inszenierung der ersten Darstellungen Zampanòs ausging.

Die Kameraführung Fellinis setzt die Beziehung von Zampanò und Gelsomina in Bezug zu ihren artistischen szenischen Darstellungen. Gelsomina versucht als „szenische Selbstdarstellerin“ ihre unerfüllten lebensweltlichen Bedürfnisse in den verselbständigten szenischen Darstellungen zu erfüllen. Konzentriert sich die Kamera bei den ersten Auftritten auf die verselbständigte szenische Darstellung, so treten im Verlauf des Films andere Darstellungen an ihre Stelle. Diese Inszenierung transportiert die Entwicklung Gelsominas und ihres Leidensweges.

2.1.2.3 Filmischer Aufbau

Auch die Inszenierung der artistischen Auftritte betont ihre strukturierende Funktion innerhalb *La Strada*. Dazu ist ein Blick auf die fragmentarische Erzählweise des Films notwendig, wozu die Thesen Bazins als Ausgangspunkt dienen können.

Nach Bazin entsteht die Verknüpfung der einzelnen Episoden *La Strada* nicht durch eine kausal zusammenhängende Struktur oder eine „Intrige“, sondern ist „von den Themen und den Figuren bestimmt“⁷⁹. Die Zeit verliert dadurch ihre Bedeutung als „vorgegebener Rahmen für die Struktur der Erzählung“⁸⁰. Dies zeigt sich daran, dass Fellini wesentliche Handlungsmomente und wichtige Momente für die Entwicklung der Figuren aus seiner Darstellung ausklammert. So überspringt er die Schritte Gelsominas zwischen ihrer ersten, missglückten Probe und dem in der Szene darauf folgendem, um so erfolgreicherem Auftritt. Der Film scheint hier in die Szene *hineinzuspringen*, so dass auch die Entwicklung der Figuren nicht einer „horizontalen Kausalität“⁸¹ gehorcht, sondern durch „das amorphe Milieu der Zufälle“⁸² geprägt wirkt. Dieser Eindruck bewirkt auch, dass die einzelnen Episoden in sich abgeschlossen erscheinen. Hinsichtlich der szenischen Darstellungen sind die ersten beiden Auftritte von Gelsomina und Zampanò besonders auffällig, die, im Gegensatz zu den späteren Auftritten, eine abgeschlossene Episode darstellen.

Der erste Auftritt folgt auf die erste Szene, Gelsominas Abschied von ihrer Familie. Während der Abfahrt von Gelsomina und Zampanò erscheinen die zwei Hauptdarsteller zum ersten Mal vereinigt. Die letzte Einstellung der Szene zeigt den Wagen Zampanòs von oben, zwischen Bäumen in eine Stadt einfahrend, während das Bild langsam ausblendet. Die Szene stellt für Gelsomina einen wichtigen Moment ihrer Entwicklung dar. Sie endet mit einer ruhigen Totale. Darauf folgt nun eine Naheinstellung auf Zampanòs nackten Arm,

⁷⁹ Bazin 1957, S. 92f

⁸⁰ Bazin 1957, S. 93

⁸¹ Bazin 1957, S. 93

⁸² Bazin 1957, ebd.

der die Kette festhält. Durch den sprunghaften Einstellungswechsel sowie durch das Dargestellte scheint das erste Bild der folgenden Episode schon das Thema der ganzen Episode auszudrücken. Den inhaltlichen Sprung von der für Gelsomina psychologisch wichtigen Szene des Abschieds in die Szene des Auftritts findet sich in der Darstellung des Übergangs wieder. Beide Episoden, die vorhergehende wie die folgende, erscheinen damit in sich abgeschlossen.

Die Irritation, die dieses Bild erzeugt, wird durch die weitere Kameraführung der Szene unterstützt. Die Perspektive folgt dabei Zampanòs Gang im Kreis der Zuschauer, wobei ihr Standort weder den Blick Gelsominas noch den des Publikums repräsentiert. Bis auf zwei Einstellungen auf Gelsomina, die aus dem Wagen Zampanòs die Aufführung beobachtet, zeigt Fellini keinen der Zuschauer genauer oder näher, die als Hintergrund zu den Auftritten erscheinen, was die Konzentration auf die szenische Darstellung steigert. Der Blick auf die Darstellung Zampanòs ist also keiner der Figuren zuzuordnen. Stattdessen scheint er die Perspektive des Filmzuschauers wiederzugeben:

„Fellini reveals his spectacles in a way that imitates our natural attentive processes, concentrating, if only briefly, upon one element at a time [...]. So the camera behaves as if it were our [der Zuschauer, DF] own organ of vision under our own control.“⁸³

Die Kameraführung erzeugt beim Filmzuschauer somit eine Nähe zum Schau-Ereignis, die sich mit der Präsenz des Zuschauers im Film vergleichen lässt. Durch ihren scheinbar direkten Bezug zum Filmzuschauer kommt dieser Inszenierung eine Authentizität der Darstellung zu.

Die Episode endet mit dem Applaus des Publikums. Anlehnend an den Begriff Eisensteins lässt sich diese Szene als eine „Attraktion“⁸⁴ bezeichnen. Eisenstein definiert diese „*im formalen Sinne*“ als „selbständiges und primäres Konstruktionselement einer Aufführung“⁸⁵, wie sie die abgeschlossenen Episoden der Auftritte bilden. Sie stellen „jedes aggressive Moment“ dar, „das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt“⁸⁶, was sich auf die fehlende räumliche und zeitliche Orientierungsmöglichkeit des ersten Auftritts beziehen lässt. Somit lässt sich die Inszenierung des ersten Auftritts, einer innerfilmischen szenischen Darstellung, als Attraktion bezeichnen. Dabei bringt die Definition nach der „Attraktionsmontage Eisensteinscher Prägung“⁸⁷ eine Qualität der In-

⁸³ Rosenthal 1976, S. 77

⁸⁴ Eisenstein 1974, S. 58ff

⁸⁵ Eisenstein 1974, S. 60; Hervorhebung von mir; Eisenstein spricht hier vom Theater, bezieht sich aber im gleichen Aufsatz genauso auf den Film;

⁸⁶ Eisenstein 1974, S. 60

⁸⁷ Borsò 194, S. 165

szenierung mit sich, die sich als „antimimetisch“⁸⁸ bezeichnen lässt. Die dramatische Bedeutung des Auftritts findet sich also nicht in einer rein nachahmenden Funktion, sondern ähnelt eher der Funktion der artistischen szenischen Darstellung, die Bilder von „Wagemut und Konkurrenz“ vermittelt. Die Wirkung der innerfilmischen szenischen Darstellung auf den innerfilmischen Zuschauer lässt sich mit der Wirkung auf den Zuschauer des Films vergleichen. Auf Grund ihrer Unmittelbarkeit lässt sich die Inszenierung des Films als authentisch bezeichnen. Der Authentizitätseffekt von Zampanòs Darstellung findet sich also in der filmischen Darstellung und Wirkung wieder.

Nicht nur der erste Auftritt des Films ist eine Attraktion. Auch der zweite Auftritt, sowie die Auftritte Mattos und die Prozession sind auf eine ähnlich unvermittelte Art inszeniert. Der zweite Auftritt von Zampanò und Gelsomina beginnt mit einem *Attraktionsbild*, das Zampanò in voller körperlicher Anspannung nah und von oben zeigt. Im Hintergrund des Bildes ist ein Feuer zu sehen, während auf der Tonebene Gelsominas Trommelwirbel zu hören ist. Wie in dem ersten Auftritt, bildet diese Einstellung einen Sprung vom vorherigen Bild und scheint die ganze Szene des Auftritts zu erfassen. Ähnlich beginnt auch der Auftritt Mattos im Zirkus mit einer unmittelbaren Einstellung auf seine Darstellung, während sein erster Auftritt eher aus der Position der Zuschauer gezeigt wird. Neben diesen szenischen Darstellungen lassen sich die Selbstdarstellungen der „mythischen Figuren“ dem Begriff zuordnen, da auch ihrer Darstellung eine Intensität innewohnt, die ihnen über ihre dramatische Funktion hinaus eine Qualität zukommen lässt. Dabei sticht wiederum Gelsominas expressive und theatrale Inszenierung hervor.

Nach André Bazin wird *La Strada* also nicht durch eine „Intrige“, sondern durch die „Themen“ des Films strukturiert. Dies lässt sich mit Eisensteins Begriff der „Attraktion“ vergleichen, der auf die szenischen Darstellungen des Films übertragen werden kann. Auf Grund ihrer Inszenierung zeichnen sich die szenischen Darstellungen durch ihre Authentizität der Darstellung aus.

Die unselbständigen Darstellungen der Figuren in *La Strada* zeichnen diese mit einer besonderen Authentizität aus. Die Inszenierung der verselbständigten szenischen Darstellungen, die den Film strukturieren, steht im Bezug zu dem Schicksal der Hauptfiguren. Auch

⁸⁸ Borsò 1994, ebd.; „**Mimesis**, [...] zentraler Begriff, der die [...] Funktion von Kunst und Lit. [Literatur, DF] primär von ihrer Fähigkeit zur Nachahmung einer vorkünstlerischen, außerliterarischen Wirklichkeit her bestimmt [...]“. Zapf 2001, S. 441

sie authentifizieren die Darstellung der Figuren. Die Terminologie der szenischen Darstellungen erklärt also die Inszenierung der „mythischen Hauptfiguren“ Fellinis. Sowohl die unselbständigen als auch die artistischen szenischen Darstellungen in dem Film können auf Grund ihrer Authentizität der Darstellung als Attraktionen definiert werden.

2.2 Szenische Darstellung oder soziale Situation – Die Nächte der Cabiria

La Strada zeigt eine Welt des Zirkus und des Schau-Ereignis, wobei Gelsomina, die Hauptfigur, an der Unmöglichkeit scheitert, soziale Bedürfnisse und fiktive Situationen zu trennen. In *Die Nächte der Cabiria* erzählt Fellini die Geschichte der jungen Prostituierten Cabiria, die auf der Suche nach Liebe und dem Wunsch nach einer Veränderung ihrer Situation immer wieder an den alltäglichen Illusionen ihrer Lebenswelt zu Grunde zu gehen droht. Im Gegensatz zu Gelsomina Weg reift Cabiria jedoch an den Enttäuschungen:

„[...] the protagonist seems to cast off socially imposed illusion and achieve some measure of self – definition.“⁸⁹

⁸⁹ Burke 1996, S. 25

Der letzte Film aus Fellinis „trilogy of grace and salvation“ zeigt also, im Gegensatz zu den scheiternden Hauptfiguren aus *La Strada* und *Il Bidone*, die Entwicklung einer von sozialen Zwängen bestimmten Figur zu einem eigenständigen Individuum.

2.2.1 Szenische Inszenierung alltäglicher Ereignisse – Streit Cabiria / Mathilde

Konnte Gelsomina als eine „unique and exceptional figure“⁹⁰ bezeichnet werden, so ist Cabiria dagegen „more human and identifiable as a part of our everyday world“⁹¹. Entsprechend ist auch die Handlung des Films nicht in der stilisierten Umgebung des Zirkus angesiedelt, sondern spielt in einer Welt, der sich außerhalb des Films ein allgemein bekannteres soziales Milieu zuordnen lässt. So finden auch die Spektakel, die Fellini hier zeigt, nicht nur im Rahmen von Schau-Ereignissen statt, sondern sind in der alltäglichen Lebenswelt der Figuren verhaftet. Dabei handelt es sich sowohl um szenische Darstellungen im Film als auch um alltägliche, lebensweltliche Situationen, die der Film wie szenische Ereignisse inszeniert. Diese szenischen und nicht-szenischen Ereignisse lassen sich wie in *La Strada* in Bezug zu der Entwicklung der Hauptfigur setzen.

Zu Beginn des Films wird Cabiria von ihrem Liebhaber Giorgio des Geldes beraubt und in den Tiber geschmissen. Die fast ertrinkende Cabiria wird hier zum Ereignis für einige Kinder, die ihr das Leben retten. Die Enttäuschung über die verratene Liebe Giorgios spielt auch eine Rolle in dem Streit zwischen Cabiria und Mathilde, einer weiteren Prostituierten, an der Passagiatta Archeologica⁹², der von den umstehenden Zuhältern wie ein Wettkampf aufgefasst wird. Der Wunsch nach Liebe und Bewunderung kanalisiert sich außerdem in der Figur des Filmstars Alberto Lazzari, den Cabiria auf der Via Veneto trifft. Die Konfrontation mit seinem Leben verstärkt Cabirias Wunsch nach Veränderung, den sie im Zuge einer christlichen Prozession zum ersten Mal explizit äußert. Die darauffolgende Enttäuschung treibt sie weg von ihren Freunden in eine Theateraufführung hinein, wo sie als Zwangsdarstellerin unter Hypnose öffentlich ihren – romantischen – Traum von Liebe offenbart. Diese Vorführung bringt ihr nicht nur Spott und Hohn ein, sondern auch die Bekanntschaft des Buchhalters D’Onofrio. Durch seinen Heiratswunsch beflügelt, verkauft Cabiria ihr Haus und lässt ihr altes Leben hinter sich. Als D’Onofrio sich als Heiratsbetrüger entpuppt, verzweifelt Cabiria zunächst und wünscht sich den Tod, bevor sie in der letz-

⁹⁰ Bondanella 1992, S. 123

⁹¹ Bondanella 1992, ebd.

⁹² Der Standort der Prostituierten. „Wörtlich: Archäologische Promenade. Gemeint ist die Allee, die der alt-römischen Stadtmauer entlang von den Caracalla-Thermen zur Via Appia Antica führt“. Fellini 1977, S. 27

ten Szene des Films eine Art Wiederauferstehung erfährt. Diese inszeniert Fellini in Form einer Gruppe junger, tanzender Leute, die Cabiria entgegenkommen.

2.2.1.1. Episodische Struktur des Films

Diese Ereignisse finden sich zum Teil als einzelne Episoden des Films wieder, welche die Struktur des Films bestimmen. Diese scheinen „durch und durch für sich selbst“⁹³ zu existieren, wobei „jede Episode etwas von einer Ordnung“ besitzt, die „nachträglich immer ihre absolute Notwendigkeit aufscheinen läßt“⁹⁴. Der Aufbau des Films ist dabei nicht den „horizontalen“ Erfordernissen der Erzählung“ untergeordnet, sondern bringt die „vertikale Thematik des Autors“⁹⁵ zum Ausdruck. Bazins Analyse des Films lässt sich mit Eisensteins Idee der „Montage der Attraktionen“ vergleichen, die statt „eines aufgrund des Themas notwendig vorgegebenen Ereignisses [...] die freie Montage bewußt ausgewählter, selbständiger [...] Einwirkungen (Attraktionen)“⁹⁶ darstellt. Die filmische Inszenierung der szenischen und der lebensweltlichen Attraktionen setzt diese wie in *La Strada* in Bezug zu der Hauptfigur des Films.

2.2.1.2. Bedeutung des Zuschauers

Schon in der ersten Szene des Films inszeniert Fellini durch den Blick des Zuschauers eine alltägliche Situation als eine szenische Darstellung. Nachdem Giorgio Cabiria in den Tiber geworfen hat, ruft sie um Hilfe, worauf einige Kinder und Jugendliche am Fluss auf sie aufmerksam werden. Als erstes sieht sie ein kleiner Junge mit einer Indianerfeder im Haar, der wie ein indianischer Späher hinter einem Busch hervorgekrochen kommt. Fellini zeigt ihn wie in einem Western am Kamm eines Hügels vor dem Horizont, seine Kameraden verständigend. Diese springen ins Wasser, um Cabiria zu retten. Die Rettung zeigt Fellini nun nicht in Nah- oder Detailaufnahmen, sondern aus der entfernten Sicht des Jungen, der die Szene beobachtet. Der Rückschluss auf den kleinen Jungen entsteht hier besonders durch die Tonebene, auf der seine Kommentare zu hören sind. Als die Jungen Cabiria schließlich die Uferböschung hinauftragen, läuft der Junge mit der Indianerfeder der Gruppe voran. Er erscheint wie der Anführer und vertritt die Perspektive, die der Zuschauer des Films einnimmt.

⁹³ Bazin 1957, S. 95

⁹⁴ Bazin 1957, ebd.

⁹⁵ Bazin 1957, S. 93

⁹⁶ Eisenstein 1974, ebd.

Bei den Wiederbelebungsversuchen wiederholt sich das Motiv transfigurativer, unselbständiger Darstellung des jungen Indianers in den cowboyähnlichen Strohhüten der Männer, die Cabiria nach ihrer Rettung das Wasser aus dem Magen pumpen. Auch hier konzentriert sich Fellini zunächst auf die Darstellung der Zuschauer. Er zeigt die umstehenden Jungen, die leicht erschauernd Mutmaßungen über den eventuellen Tod Cabirias hegen, sowie ein vorbeigehendes Paar. Während der männliche Begleiter die vermeintlich Tote sehen will, fühlt sie sich von dem Anblick unangenehm berührt. In einer Nahaufnahme zeigt Fellini ihr von Abscheu erfülltes Gesicht, während das Gesicht der Hauptdarstellerin bis zu diesem Moment dem Filmrezipienten noch nicht gezeigt wurde.

Fellini inszeniert die Rettung Cabirias über den Blick von Zuschauern, wodurch die Szene den Charakter eines Ereignisses bekommt. Nach ihrem Erwachen stellt sich Cabiria sofort die Frage nach Giorgios Verbleiben. Sie bekommt Angst, ihr Geliebter könnte sie als ertrunken aufgeben und nicht wiederkehren. Gleichzeitig erweist sie sich gegenüber ihren Rettern als undankbar und grob. Erst als sie wieder zu Hause ist, versteht sie allmählich den Betrug. Am Ende der Szene verbrennt sie alle Erinnerungen an den vermeintlichen Liebhaber. Im folgenden Streit zwischen Cabiria und Mathilde, den Fellini wiederum vor Zuschauern inszeniert, spielt ihre Beziehung zu Giorgio nochmals eine Rolle.

Die Szene beginnt mit einer Einstellung auf die auf und ab stolzierenden Beine von Mathilde. Für einen Moment halten sie in ihrer Bewegung inne, um sich mit dem rechten Schuh am linken Unterschenkel zu kratzen. Schon in dieser Einstellung zeigt Fellini Mathilde als Selbstdarstellerin, indem er sich auf den Moment der Präsentation und des Auftritts konzentriert. Ein solcher findet sich auch in der Einstellung, in der Mathilde vor dem angestrahlten Rundbogen, der wie ein Bühnenbild ihren Standort rahmt, wie vor einem Spiegel posiert. Die Körpergestik der Posen sowie die Angeberei über ihr Aussehen lassen sie als Selbstdarstellerin bezeichnen.

Ihre Selbstdarstellung verstärkt Fellini durch die Kameraführung. Er zeigt Mathilde durch die Straße von den anderen Prostituierten getrennt, wobei die Kamera immer die Perspektive der Gruppe wiedergibt. Nur in der Einstellungsgröße, nicht in dem Blickwinkel unterscheiden sich die einzelnen Einstellungen, die Mathilde zeigen. Die Kamera nimmt also mit den anderen Prostituierten die Sicht eines Zuschauers auf die Selbstdarstellerin ein. Dass diese Darstellung unselbständig bleibt, zeigt sich an dem Streit zwischen ihr und einer der anderen Prostituierten. Die Zuschauer Mathildes im Film sind also nicht durch ästhetische Distanz gekennzeichnet, im Gegensatz zu den Zuschauern des Films. Diese Differenz der ästhetischen Distanz wird in dieser Szene erfahrbar gemacht.

Auch Cabiria lässt sich als Selbstdarstellerin bezeichnen. Zeichnete sie sich in den vorhergehenden Szenen des Films durch ihre abrupte und abgehackte Gestik aus, so inszeniert Fellini ihre Ankunft an der Passaggiata Archeologica als Auftritt. Verfolgt von einem langen Kameraschwenk, fährt sie auf der Ladefläche eines dreirädrigen Kleinlasters heran. Ihr Kommen wird von einer der Prostituierten sowie von Mathilde kommentiert. Zuerst gibt sie einen Monolog über das neue Auto Marisas, einer weiteren Prostituierten, von sich, den sie mit ausführlichen Gesten begleitet. Dieser Auftritt mündet in dem Tanz Cabirias. Die Musik ist dabei aus einer undefinierten Quelle zu hören. Cabiria und ihr Tanzpartner lösen sich aus der Gruppe und begeben sich auf den Platz zwischen Mathilde und den anderen. Durch ihre Bewegung heben sie sich von der Starrheit der Umstehenden ab.

Wie die Selbstdarstellung Mathildes, so inszeniert Fellini auch Cabirias Auftritt aus Sicht der Zuschauer. Auf der Tonebene verstärken die Kommentare der verweilenden Figuren den Eindruck einer Bühne-Zuschauer-Situation. Die Kamera, die den Tanzenden zunächst folgt, bleibt schließlich zwischen den anderen Prostituierten zurück.

In der Situation des Tanzes hat Cabirias Selbstdarstellung ihren Höhepunkt erreicht. Sie bietet damit Mathilde Anlass, sich über Cabiria zu ereifern, wodurch die gegenseitige Beschimpfung eröffnet ist. Cabiria wird dabei von ihren zwei Mittänzern angefeuert. Der Tanz als gesteigerter Ausdruck der Selbstdarstellung schafft einen Rahmen, der Cabiria Stärke zu verleihen scheint. Im Gegenzug imitiert Mathilde ihre Gegnerin und spielt dabei auf den Verlust Giorgios an. Dieser Moment transfigurativer Darstellung wird zum Wendepunkt des Streits, der sich in eine körperliche Aggression verwandelt, da Cabiria sich auf Mathilde wirft. Die Kamera behält dabei, wie schon zuvor in der Szene, die Perspektive der anderen Prostituierten bei, auch wenn sie sich den Streitenden annähert. Durch das Vermeiden des Prinzips von Schuss und Gegenschuss bleibt sie quasi außerhalb des Geschehens und repräsentiert somit wieder den Blick eines Zuschauers. Dabei rücken auch die Reaktionen der umstehenden Zuschauer in das Sichtfeld der Kamera.

Die Zuschauer besitzen keine ästhetische Distanz zu dem Geschehen, bei dem es sich nicht um ein Schau-Ereignis handelt. Ihr Verhalten gegenüber den Streitenden lässt damit Rückschlüsse auf ihre eigene Selbstdarstellung zu:

„In der Art und Weise, wie sie [die Zuschauer, DF] reagieren – und auch wie sie sich heraushalten – stellen sie selbst sich sozial und moralisch dar.“⁹⁷

Wie das Paar, das die Wiederbelebungsversuche an Cabiria beobachtete, unterscheiden sich die Selbstdarstellungen der Zuschauer nach ihren Geschlechtern. Während die Frauen

⁹⁷ Berg 1985, S. 22

versuchen, die beiden Kämpfenden zu trennen, nehmen die Männer die Auseinandersetzung wie ein Sportereignis wahr und feuern Cabiria lachend an. Die Kamera verweilt währenddessen zwischen den Zuschauern. Statt Detailaufnahmen der Kämpfenden, oder Einstellungen aus deren Sicht, filmt Fellini vor allem die anfeuernden Zuhälter, die von rechts und links der Kamera ins Bild kommen. Dies verstärkt den Eindruck, der Filmzuschauer befände sich mitten im Geschehen. Auch die hier hauptsächlich verwendete Kamerabewegung, der Schwenk, unterstützt diesen Eindruck:

„The pan is a natural, quasianatomical movement that is the equivalent of a person turning his head. It places the viewer in the centre of everything.“⁹⁸

So erzeugt Fellini hier eine Nähe zu dem Geschehen, die auf der Tonebene durch die Zurufe und Anfeuerungen der Zuhälter betont wird. Die Frauen können sich allerdings gegenüber den Männern durchsetzen und schaffen es, die zwei Streitenden zu trennen. Sie stecken Cabiria in das Auto Marisas und ihres Zuhälters, mit denen sie den Schauplatz des Streits verlässt.

Wie bei der Rettung Cabirias zeigt Fellini das Ereignis durch den Blick auf das Publikum. Diesem kommt hier die authentifizierende Funktion einer Zeugenschaft zu. Das Publikum lässt sich als „Zeuge der wechselhaften Sport-Medien-Geschichte dieses Selbstdarstellers“⁹⁹ betrachten, dessen Anwesenheit für den „authentischen Moment [...] unverzichtbar“¹⁰⁰ ist. Die Inszenierung der Szene über die Zuschauer vermittelt also auch in einer lebensweltlichen Situation eine authentische Darstellung, die damit der Inszenierung der szenischen Darstellungen in *La Strada* gleicht.

Wie *La Strada*, so ist auch der Film *Die Nächte der Cabiria* statt durch einen Plot durch einzelne Episoden strukturiert. Diese sind durch verschiedene szenische Darstellungen geprägt. Bei dem Streit zwischen Cabiria und Mathilde, einer unselbständigen Darstellung, inszeniert Fellini den Blick der Zuschauer, als wäre die Darstellung eine verselbständigte szenische Darstellung. Als „Zeugen“ authentifizieren die Zuschauer das Schicksal der Hauptfigur.

⁹⁸ Rosenthal 1976, S. 78

⁹⁹ Hügel 1997, S. 56

¹⁰⁰ Hügel 1997, ebd.

2.2.2. Selbstdarsteller im Alltag: Cabiria im Piccadilly-Club

Marisa und ihr Zuhälter setzen Cabiria an der Via Veneto ab, die Straße der High Society Roms.¹⁰¹ Fellini zeigt hier, durch den Blick einer außenstehenden Person, eine Umgebung von Selbstdarstellern. Zunächst begegnet Cabiria zwei „sehr elegante[n, DF] Huren“¹⁰², welche die Via Veneto auf – und abspazieren, und dabei Cabiria von oben herab mustern. Beim Tanzen auf der Straße gerät sie mit dem Portier des Nachtclubs in Konflikt, bevor sie dem Filmstar Alberto Lazzari begegnet. Er nimmt sie mit in ein Nachtlokal, wo Cabiria Mambo tanzt und dabei zwischen den anderen Gästen auffällt. Ihre Selbstdarstellung verortet sie deutlich in einer anderen Gesellschaftsschicht, so dass in dieser Szene verschiedene Formen der unselbständigen Darstellung aufeinander treffen. Daraufhin begleitet sie Lazzari mit nach Hause, wo sie allerdings die Nacht in dem Badezimmer verbringt, während Lazzari sich mit seiner Freundin versöhnt.

2.2.2.1. Der Schauspieler Amedeo Nazzari als Selbstdarsteller

Auch der Filmstar Alberto Lazzari lässt sich als ein Selbstdarsteller bezeichnen. Sein erster Auftritt findet in Form eines „stacy fight“¹⁰³ mit seiner Freundin Jessy statt. Als Lazzari Jessy aus dem Nachtlokal folgt, bewegt er sich aus der Tiefe des Bildes in den erleuchteten Vordergrund der Einstellung, wo er wie im Rampenlicht einer Bühne verweilt. Darauf folgt eine kurze, schnelle Kamerafahrt auf Cabiria, die ungläubig den Namen des Filmstars stammelt. Diese beiden aufeinanderfolgenden Naheinstellungen etablieren Lazzari als einen Star. Gleichzeitig stellen sie eine Beziehung zwischen ihm und Cabiria her. Während dem folgenden Streit zwischen Jessy und Lazzari, der vor dem Portier und Cabiria stattfindet, zeigt Fellini keine Einstellung Cabirias. Stattdessen konzentriert er sich auf die zwei Streitenden und inszeniert Lazzari als Star. Das Auto sowie der Pelz Jessys scheinen beide in seinem Besitz zu sein, und belegen seinen Reichtum. Da er zu stolz ist, sich von Jessy ohrfeigen zu lassen, schlägt er zurück. Gekränkt läuft Jessy davon, wobei die Kamera nah bei Lazzari bleibt und diesen dadurch als Sieger des Streits kennzeichnet. Das Bild des egozentrischen Schauspielers wird dadurch weiter gefestigt.

Als der Streit beendet ist, nimmt Fellini die Beziehung zwischen Cabiria und Lazzari wieder auf. Kaum sitzt dieser schmollend wieder im Auto, folgt eine Naheinstellung auf Cabiria, welche die Szene beobachtet hat. Sie wird dadurch als Zeugin des Streits gekennzeichnet.

¹⁰¹ Die Via Veneto steht auch im Mittelpunkt von Fellinis nachfolgendem Film, *La Dolce Vita*. Fellini 1960

¹⁰² Fellini 1977, S. 32

net. Die Beziehung, die Fellini hier etabliert, erwidert Lazzari, indem er sie anspricht und zum Einsteigen auffordert.

Fellini setzt hier die Figur des Selbstdarstellers und Filmstars in Bezug zu Cabiria. Im weiteren Verlauf der Szene betont Fellini Lazzaris Berühmtheit und zeigt, wie er von seiner Umgebung als Ereignis wahrgenommen wird. In dem Club, den er mit Cabiria besucht, wird Lazzari von dem Portier wie auch dem Orchesterchef persönlich begrüßt. Ein Freund oder Kollege kommt an die Theke, um ihm eine Nachwuchsdarstellerin vorzustellen. Sein plötzlicher Stimmungswandel vor Verlassen des Clubs lässt ihn als launisch erkennen, und sein großes Haus mit Diener betonen seinen Reichtum und seine Berühmtheit.

In der Figur Alberto Lazzaris inszeniert Fellini also das geläufige Bild eines Filmstars. Dieser tritt als ein Ereignis in Bezug zu Cabiria. Dabei ist zu betonen, dass Lazzari vom früheren italienischen Filmstar Amedeo Nazzari¹⁰⁴ gespielt wird. Sowohl der Name der Filmfigur, sein Aussehen und seine Rolle weisen deutlich auf die Rollen des Schauspielers hin. Diese Inszenierung lässt sich mit Anita Eckbergs Rolle der Filmdiva Silvia in *La Dolce Vita* vergleichen, die dem Medienbild der Schauspielerin Eckberg entsprach. Der Skandal, den dieser Film auslöste, wird von Petra Strohm unter anderem mit der Überschneidung von Filmrealität und dem „unmittelbarem Zusammenhang zur eigenen Existenz des Rezipienten“¹⁰⁵ begründet. Nach Strohm kam dem Film dadurch „nicht ästhetisch-distanzierte Aktualität“¹⁰⁶ zu. Auch wenn die Überschneidung in *Die Nächte der Cabiria* nicht so aktuell und skandalträchtig ist, so bezieht sich die Rolle Nazzaris zugleich auf seine Existenz außerhalb des Films. Damit weist der Auftritt Lazzaris über den Film hinaus und lässt sich als eine „selbstreflexive szenische Darstellung“ bezeichnen, die „den Realitätsstatus aller anderen Darstellungsformen zur Darstellung“¹⁰⁷ bringt. Die Ebene der filmischen Darstellung wird hier als „selbständige Ebene“¹⁰⁸ zu der Selbstdarstellung der Figur Lazzaris in Beziehung gesetzt. Somit kann der Auftritt bei dem Filmzuschauer, der über das entsprechende kulturelle Wissen verfügt, den gleichen Effekt der Wiedererkennung hervorrufen wie bei Cabiria. Floss mit der Körpergestik von Zampanò und Gelsomina eine Qualität der Schauspieler unabhängig von der dargestellten Figur in die Rolle mit

¹⁰³ Burke 1996, S. 88

¹⁰⁴ „Arguably Italy’s most popular male screen star in the late 1930s, Nazzari was often compared to Errol Flynn because of his undaunted coolness as adventure or romantic leading man and because his characters’ trim moustaches or goatees bore some resemblance to Flynn’s“. Hay 1996, S. 86

¹⁰⁵ Strohm 1993, S. 21

¹⁰⁶ Strohm 1993, ebd.

¹⁰⁷ Berg 1985, S. 30

¹⁰⁸ Berg 1985, ebd.

ein, so kommt auch der Figur Lazzaris auf Grund des Bezugs zu Nazzaris Person eine besondere Authentizität zu.

Auf der Via Veneto begegnet Cabiria der Figur des Filmstars Alberto Lazzari. Sein Auftritt kann als eine „selbstreflexive szenische Darstellung“ betrachtet werden, da sie auf die lebensweltliche Situation des Schauspielers Amedeo Nazzari verweist.

2.2.2.2.Zwangsdarstellung als Gesellschaftsportrait

Neben ihrem Authentizitätseffekt hebt die selbstreflexive szenische Darstellung die Selbstdarstellung Lazzaris hervor. Auch der Blick Cabirias als Außenstehende verdeutlicht die Selbstdarstellung der anderen Protagonisten. Schon durch ihr Kostüm hebt sie sich von der Umgebung ab:

„In this particular episode, Cabirias ridiculous costume [...] stands in sharp contrast to both the actor's posh residence and the kitsch pseudo – elegance of the nightclub.“¹⁰⁹

Der gesellschaftliche Unterschied, der hier zum Vorschein kommt, findet auch in Cabirias Verhalten ihren Ausdruck. Auf der Autofahrt zu dem Club kann sie sich auf Grund der Geschwindigkeit nicht richtig im Sitz halten. Bei ihrem Eintritt in das Tanzlokal rechtfertigt sie sich erst gegenüber dem Portier, sowie sie auch gegenüber den Damen am Empfang misstrauisch verhält. Schließlich verheddert sie sich in dem Vorhang, der den Vorraum von dem Tanz- und Barraum trennt. In dem Club selbst kommen der Unterschied und die Selbstdarstellung der anderen Figuren besonders zur Geltung.

Er wird von Fellini als Bühne inszeniert, auf der verschiedene Aufführungen zu sehen sind. In der ersten Einstellung des Clubs lässt Fellini zwei schwarze Tänzerinnen plötzlich und extrem nah ins Bild kommen, was an die eröffnenden Einstellungen der ersten Auftritte Zampanòs erinnert. Ihr Auftritt lässt sich als artistische, verselbständigte Darstellung betrachten. Die Fremdheit und die Hautfarbe der Tänzerinnen erzeugen eine Exotik ihrer Aufführung. Auch der Auftritt des Orchesters und der Kommentar zur Musik durch den Portier lassen sich dem gleichen Realitätsstatus der verselbständigten szenischen Darstellung zuordnen.

An die Darstellung der Tänzerinnen reiht Fellini die Selbstdarstellung der Gäste. Zunächst setzt er Cabiria mit zwei Einstellungen in Bezug zu der Aufführung. Daran reiht sich eine Folge einzelner Einstellungen, welche die Gäste des Clubs zeigen: Lazzari, der an der

Theke seinen Whiskey trinkt, die alte Dame mit der großen Sonnenbrille, die junge Frau, die mit einer ausladenden Bewegung ihre Zigarette an der Kerze anzündet, der dicke Mann hinter Cabiria an der Theke. Sie alle zeichnen sich durch ihre Unnahbarkeit und Extravaganz aus. Der unselbständigen Darstellung der Gäste, die er mit der verselbständigten Darstellung der Tänzerinnen vergleicht, setzt Fellini nun die unselbständige Darstellung Cabirias entgegen.

Mit Lazzari auf der Tanzfläche, bricht diese bald aus dem eher steifen Paartanz aus und zeigt ihre eigene Art, Mambo zu tanzen. Damit hebt sie sich weiter von den anderen Tänzern ab, wodurch ihr Unterschied zu der Umgebung verstärkt hervortritt. Ihr Auftritt wird unterschiedlich wahrgenommen. Während eine der älteren Damen ihr wohlwollend zulächelt, reagiert eine gelangweilte jüngere Frau eher missbilligend auf Cabirias rufende Aufforderung. Cabiria, welcher der Tanz sichtlich Vergnügen bereitet hat, kehrt daraufhin an Lazzaris Seite zurück. Auch dieser reagiert leicht missmutig.

Durch den außenstehenden Blick Cabirias hebt Fellini die Selbstdarstellung der anderen Clubgäste hervor. Die Differenz der Darstellungen lässt die Besucher, im Gegensatz zu Cabiria, angepasst und gelangweilt erscheinen, was der Exklusivität des Tanzlokals widerspricht. Durch den Blick einer fremden Person werden die Selbstdarsteller in dem Club somit zu Zwangsdarstellern, deren unselbständige Darstellung statt besonders und exklusiv als langweilig und normorientiert erscheint.

Durch die Selbstdarstellung Lazzaris wie auch durch den Auftritt Cabirias im Piccadilly-Club stellt Fellini die Selbstinszenierung der High Society Roms aus. Für Cabiria endet die Konfrontation mit dieser Inszenierung mit einer Enttäuschung. Nachdem Lazzari sie mit in sein Haus genommen hat und sich ein scheinbar gegenseitig als sympathisch empfundenes Gespräch entwickelt, kommt Lazzaris Freundin Jessy zurück. Der Schauspieler sperrt Cabiria in das Badezimmer, um Jessy nach zwei Minuten wieder fortzuschicken. Jedoch versöhnt er sich stattdessen mit ihr, was Cabiria durch das Schlüsselloch im Badezimmer beobachten kann. Im Morgengrauen öffnet er ihr die Türe und schickt sie fort, nicht ohne sie für die Nacht zu bezahlen.

Die Enttäuschung über die Abweisung macht Cabiria wiederum ihre eigene Situation als Prostituierte und die Unerreichbarkeit Lazzaris bewusst. Diese Enttäuschung ist zwar negativ für Cabiria, birgt aber zugleich ein Moment der Erkenntnis:

„Not only does she temporarily abandon the *Passeggiata* [...], [but,DF] she experiences the awakening of idealization, wonder, and rudimentary love through her encounter with the movie star Alberto Lazzari“¹¹⁰.

¹⁰⁹ Bondanella 1992, S. 126

¹¹⁰ Burke 1996, S. 87

Die Entdeckung einer anderen Welt als die Welt der Prostitution und der Liebhaber, die auf ihr Geld aus sind, birgt für Cabiria einen Ausblick auf Veränderung. Diese Hoffnung setzt sich in den folgenden Szenen immer weiter durch.

In ihrem Ausflug auf die Via Veneto wird Cabiria mit der Selbstdarstellung einer anderen Gesellschaftsschicht konfrontiert. Die Gegenüberstellung mit dieser Darstellung sowie die Enttäuschung über den Selbstdarsteller Lazzari führen beide zu einer Erweiterung von Cabirias lebensweltlichen Horizont.

2.2.3. Die Prozession zur Heiligen Madonna

Religiöse Zeremonien stellen ein wiederkehrendes Thema im Werk Fellinis dar. Gegenüber der christlichen Prozession in *La Strada* fällt die Darstellung der Prozession zur Heiligen Madonna in *Die Nächte der Cabiria* auf Grund ihrer Länge auf.¹¹¹ In der Szene vor der Prozession zeigt Fellini einen Pilgerzug, der das eigentliche Ereignis ankündigt. Außerdem führt Fellini hier die Figur eines Lahmen ein, der auch durch die Szene der Prozession führen wird. Die Prozession selbst findet außerhalb der Stadt an der Wallfahrtskirche „Divino Amore“ statt.¹¹² Nach dem Ereignis trifft sich die Gruppe der Prostituierten und Zuhälter auf einer Wiese zu einem Picknick, wobei Cabiria sich vor Verzweiflung betrinkt und wegläuft.

2.2.3.1. Realitätsstatus der Prozession zur Heiligen Madonna

Die Szene vor der Prozession zeigt Cabiria und ihre Freunde an der Passaggiatta Archeologica. Die Szene endet mit einem Pilgerzug, der an der Gruppe vorbeizieht und die Wallfahrt ankündigt. Fellini zeigt die Pilger, bis auf eine Naheinstellung auf ihre unbeschuhten Füße, nur aus der Distanz. In einem Schwenk ziehen sie singend und mit hochgehaltenen Tafeln an Cabiria vorbei. Obwohl ihre Darstellung „im Zusammenhang eines Schau-Ereignisses“ stattfindet, so ist sie doch auch „zum Teil auf lebensweltliche Praxis gerichtet“¹¹³: Ihr Ziel besteht darin, ihre Zuschauer zur Teilnahme an der eigentlichen Prozession zu ermahnen. Diese Merkmale sind Kennzeichen der „selbständigen szenischen Darstellung“¹¹⁴, der sich der Pilgerzug zuordnen lässt. Andere Darstellungen desselben Realitätsstatus sind zum Beispiel der Auftritt eines Marktschreiers der seine Ware anpreist, oder ein Werbespot der auch den Zuschauer zum Kauf des umworbenen Artikels bewegen will.

In dem Fall der Prostituierten erreicht der Pilgerzug sein Ziel, da sie die Prozession zur Heiligen Madonna besuchen werden. Cabiria scheint die Darstellung besonders zu bewegen. Sie folgt den Pilgern einige Schritte und bleibt schließlich in einer Lichtgasse stehen. Gedankenvoll blickt sie den Pilgern nach, als ein Lastwagen hält und sie auffordert, einzusteigen. Cabiria steht in dieser letzten Einstellung der Szene bildlich zwischen ihrer Situation, der Prostitution, und der Veränderung, die sich in der Prozession ankündigt. Für den

¹¹¹ Die Darstellung der Prozession umfasst insgesamt über acht Minuten

¹¹² Fellini 1977, S. 68

¹¹³ Berg 1985, S. 29

¹¹⁴ Berg 1985, ebd.

Moment entscheidet sie sich für ihre gegenwärtige Situation und kehrt der Prozession den Rücken zu, um in den Lastwagen zu klettern.

Direkt anschließend blendet Fellini über auf die Lautsprecher der Kirche, welche die Glocken übertragen. Fellini inszeniert die Prozession als ein großes, öffentliches Spektakel. Die zweite Einstellung zeigt eine Herde Schafe, die im Vordergrund das Bild durchquert, und der Ort der Ankunft ist voller Menschenmassen, Autos und Busse. Diese werden in gegenläufigen Bewegungen gefilmt, so dass keine räumliche Orientierung entsteht. Inmitten des Getümmels kommen Cabiria und die anderen Prostituierten im Wagen Marisas angefahren. Nach der Ankunft verliert sich die Gruppe schnell, die sich dem Zug der Gläubigen in Richtung der Kirche anschließen. Das zentrale Ereignis der Prozession stellen die Bitten der Gläubiger um die Gnade der Madonna dar, eingerahmt von Beichte und Lobpreisungen. Bevor dies eintritt, zeigt Fellini andere Ereignisse, die Teil des Gesamtereignisses sind. So finden sich überall Luftballons, und an einem Stand kann Eiscreme gekauft werden. Gleich nach der Ankunft kauft der lahme Mann Kerzen für die ganze Gruppe. An einer Fotowand lassen sich zwei der Prostituierten fotografieren, während eine kleine Pilgergruppe mit einem Kranken auf einer Bahre den Zug der Gläubigen unterbricht. Die ganze Episode ist mit den Lobgesängen der Besucher unterlegt. Auch die Gläubigen selbst stellen einen wichtigen Teil der Prozession dar. Dabei rückt Fellini wiederum Darsteller mit ausgeprägtem Äußeren in den Mittelpunkt seiner Darstellung:

„Though our attention is focused upon Cabiria, other members of the procession have features that are distinctive enough to enable us to pick them out from shot to shot.“¹¹⁵

Dies fällt besonders im Inneren der Kirche auf. Neben den Krücken ehemals lahmer Pilger, die als Beweisstücke ausgestellt werden, und dem Kirchenschmuck zeigt Fellini hier die um Gnade bittenden Gläubigen. Ein von Schreien verzerrtes Gesicht einer Frau, der fromme Gesichtsausdruck einer Pilgerin, die hinter Cabiria steht, die Frauen und Männer, die sich vor Ehrfurcht auf den Boden knien und auch das verschwitzte Gesicht des Lahmen stellt Fellini hier dar.

Das Ereignis setzt sich also aus unterschiedlichen Ereignissen zusammen. Ein Merkmal ist dabei die Darstellung der Teilnehmer der christlichen Prozession. Durch ihre physische Präsenz, die durch ihre große Anzahl noch gesteigert wird, sowie durch die Ave Maria Rufe und die Chöre, sind sie von wichtigem ästhetischen Wert für das Gesamtbild der Prozession. Da diese nicht in einem öffentlichen Rahmen stattfindet, sondern in einem ge-

¹¹⁵ Rosenthal 1976, S. 68

schlossenen Kreis Gläubiger, stellt sich die Frage nach dem Zuschauer des Ereignisses. Sind die Teilnehmer die Darsteller des Ereignisses, so können sie nicht zugleich ästhetisch-distanzierte Zuschauer des Schau-Ereignisses sein. Will man die Wallfahrt als selbständige szenische Darstellung definieren, so ist jedoch die Existenz eines solchen entscheidend.

Als die das Schau-Ereignis konstituierenden Zuschauer lassen sich aus der Sicht der Teilnehmer die Heilige Madonna und Gott selbst definieren. Nur in Berücksichtigung dieses Verhältnisses lässt sich die Prozession als Schau-Ereignis beschreiben, wobei die Teilnehmer der Prozession als ihre Darsteller betrachtet werden können. Ihr lebensweltliches Ziel besteht darin, die Heilige Madonna und Gott dazu zu bewegen, ihre Lobpreisungen und Bitten der zu erhören. Dabei lassen sich die Priester und Kirchendiener als professionelle von den Teilnehmern als unprofessionelle Darsteller unterscheiden. Während die Laiendarsteller sich durch ihre Körpergestik auszeichnen, stehen bei den Kirchenmitgliedern die Kostüme im Vordergrund.

Fellini inszeniert die Wallfahrt als ein Schau-Ereignis, wobei er die äußere Erscheinung der Teilnehmer hervorhebt. Wie der Pilgerzug lässt sich die Prozession als eine „selbständige szenische Darstellung“ definieren. Dabei sind Gott und die Heilige Madonna die Zuschauer der Wallfahrt.

2.2.3.2. Filmische Inszenierung des Ereignisses: Verhältnis Hauptfigur – Schau-Ereignis

Die Prozession steht wie Cabirias Ausflug in Verbindung zu der Entwicklung der Hauptfigur. Die Szenen, welche die Prozession rahmen, sind für den Bezug Cabirias zu dem Ereignis von Bedeutung.

Vor der Prozession kehrt Cabiria an die Passeggiata Archeologica zurück, wo die Bekanntschaft zu Alberto Lazzari von ihren Kolleginnen nicht ernst genommen wird. Dies scheint sie sichtlich zu kränken, und erst als das Gespräch auf die anstehende Wallfahrt kommt, bessert sich ihre Stimmung. Cabirias Freundin Wanda äußert in der Szene eine Bitte, die sie an die Heilige Madonna richten wird. Eine weitere Figur, die eine konkrete Erwartung mit der Prozession verbindet, stellt die Figur des Lahmen dar. Er will um eine Heilung seiner Krankheit bitten. Sein Schicksal bildet neben dem Cabirias einen zweiten Leitfaden in der Darstellung der Prozession.

Schwenkt Fellini in der Kirche immer wieder von Cabiria auf die anderen Teilnehmer, so verlässt er auch Cabiria und Wanda auf ihrem Weg in die Kirche, um die anderen Sehens-

würdigkeiten und Ereignisse zu zeigen. Dadurch setzt er das Ereignis der selbständigen szenischen Darstellung in Bezug zu Cabiria:

„If the impressiveness of this sort of sequence is to accrue to a character, however, the sequence must maintain a close relationship to him. A protagonist will reap little benefit, in the way of increased viewer regard, from spectacle that proceeds without referring back to him.“¹¹⁶

Entsprechend kehrt Fellinis Kamera auch immer wieder zu Cabiria zurück. Einen weiteren Bezugspunkt stellt der Lahme dar, den Fellini sogar noch vor Cabiria an dem Ort der Prozession zeigt. Auch endet die Episode mit seinem Sturz. Fellini rahmt die eigentliche Prozession also durch die beiden Einstellungen des behinderten Pilgers, während Cabirias Schicksal durch die Szene vor und nach der Prozession eine weitere Klammer bildet. Das Schicksal der beiden Figuren setzt Fellini hier also parallel in Bezug zu dem Ereignis der Prozession.

Cabirias Wunsch nach Veränderung ihres Lebens offenbart sich in der Kirche. Nachdem sie von Wanda erfahren hat, dass sie ihren ursprünglichen Wunsch – der dem Rezipienten des Films nicht vorenthalten bleibt – eingetauscht hat gegen den materiellen Wunsch einer „vornehmen Villa“, scheint sie enttäuscht. Auch sie wollte für Wanda bitten. Erst in der Kirche, unter dem Eindruck des Ereignisses, scheint sie ihren Entschluss zu fassen: Auf Knien und unter Tränen fleht sie die Heilige Madonna an, sie möge ihr Leben ändern.

Die Bitte des lahmen Besuchers ist dagegen von vornherein klar bestimmbar. So versucht er, seinen Wunsch auf Gesundung durch materielle Gaben an die Kirche zu unterstützen. Zu Beginn der Szene kauft er große, teure Kerzen für alle, und noch vor betreten der Kirche erzählt er seinem Neffen von dem Geld, dass er für die Messen gezahlt hat. Am Ende der Prozession fleht er die Madonna um Gnade an und versucht schließlich, ohne Stützen zu gehen. Jämmerlich fällt er dabei zu Boden.

Sein Wunsch nach Veränderung ist also nicht in Erfüllung gegangen. Auch für Cabiria scheint sich nach der Prozession nichts geändert zu haben. In der auf die Prozession folgenden Szene finden sich Cabiria und ihre Begleiter auf einer Wiese zum Picknick ein. Fellini zeigt den Lahmen erschöpft, aber zufrieden auf einer Decke zwischen Cabirias Freunden liegend. Cabiria dagegen dreht der Gruppe den Rücken zu. Während der Lahme sich mit der Situation abzufinden scheint, verzweifelt Cabiria über dem Misslingen der Prozession. Da sie in dieser Situation ihren Wunsch nach Veränderung klar äußert, scheint die Prozession doch einen Erfolg zu haben:

¹¹⁶ Rosenthal 1976, S. 73

„Actually, her prayers and complaints – as well as her assertion, I’ll sell my house and everything [...] I’m going away‘ – make clear that she *has* changed dramatically [...].“¹¹⁷

Somit hat die Prozession bei Cabiria einen gedanklichen Wandel bewirkt. Statt einem Wunder, das die Kirche vollbringt, zeigt Fellini den Erfolg des Schau-Ereignisses in dem Bewusstwerden der eigenen Handlungsfähigkeit. Diese scheint bei Cabiria zu erwachen, worin sie sich deutlich von ihren Freunden und dem Lahmen unterscheidet, die zufrieden in der Sonne essen und trinken, und sich leichter Unterhaltung in Form von Musik und Fußball hingeben. Auch die finanzielle Unterstützung seiner Bitte hat dem Lahmen keinen Erfolg beschert. Während er und auch Wanda nicht die Kraft zu haben scheinen, von selbst auf eine Veränderung hinzuwirken, kann die Teilnahme an der Prozession bei Cabiria genau diese Stärke hervorrufen. Indem Fellini Cabiria mit Wanda und dem Lahmen kontrastiert, hebt er ihre Situation hervor. Das Schau-Ereignis der Prozession funktioniert damit als ein weiterer Katalysator auf Cabirias Weg zu einer Erlösung aus ihrer Situation.

Die Kameraführung setzt das Schicksal Cabirias in Bezug zu dem Schau-Ereignis der Wallfahrt. Auch die Rahmung durch die vorhergehende und die abschließende Szene sowie die Gegenüberstellung zu dem lahmen Pilger unterstützen die Inszenierung des Eindrucks, den das Schau-Ereignis auf Cabiria macht. Unter diesem Eindruck definiert sie zum ersten Mal ihren Wunsch nach Veränderung ihres Lebens.

¹¹⁷ Burke 1996 S. 89

2.2.4. Szenische Zwangsdarstellung: Auftritt im Lux

Nach ihrer Verzweiflung über den Misserfolg der Prozession verlässt Cabiria ihre Freunde und landet in einem Variététheater. Ein Zauberer führt eine Hypnoseaufführung mit ihr durch, in der sie ihren geheimen, romantischen Wunsch nach einem Geliebten preisgibt und sich dabei vor dem Publikum bloßstellt.

Cabiria beobachtet in dem Variététheater die laufende Aufführung des Zauberers zunächst im Stehen. Nach Beendigung der Nummer bittet der Zauberer mehrere Personen aus dem Publikum, darunter auch Cabiria, auf die Bühne, um „einige Beispiele von Magnetismus, Autosuggestion und Hypnose“ an ihnen vorzuführen. Zuerst dienen ihm hierbei die fünf Männer, während Cabiria von der Bühne aus der Aufführung zuschaut. Der Hypnotiseur verwandelt die Bühne dabei in ein Meer und eine Bank in einen Kahn, auf dem die Männer sitzen und rudern. Ein Sturm zieht auf, und aus vermeintlicher Seenot und Angst um ihr Leben springen die Männer von der Bank und versuchen, gegen die Wellen anzukämpfen. Die Aufführung hat großen Erfolg bei den Zuschauern im Saal wie auch bei Cabiria. Ihr Realitätsstatus ist eine verselbständigte szenische Darstellung, da das Publikum in ästhetischer Distanz zu dem Ereignis verweilt. Die Darsteller jedoch befinden sich in einer tatsächlichen lebensweltlichen Situation, und sind damit unselbständige Darsteller. Aus dieser Differenz ergibt sich der besondere Reiz der „szenischen Zwangsdarstellung“¹¹⁸, die sich nach der Definition Bergs durch einen „schamlose[n, DF] Blick auf einen Wehrlosen“¹¹⁹ auszeichnet. Die Zwangsdarstellung kann auf Grund der ästhetischen Distanz als „Genuss“ wahrgenommen werden, während im Alltag der Blick auf die schicksalserleidende Person – in diesem Fall also der Blick auf tatsächlich Ertrinkende – „aggressiv, sadistisch, voyeuristisch“¹²⁰ wäre. Diese Definition unterscheidet sich von dem Begriff Strohm, der Zwangsdarstellung in bezug auf lebensweltliche Situationen, als „Negation wirkungsvoller Selbstdarstellung“¹²¹ definiert.

Fellini konzentriert sich bei der Inszenierung der Episode auf die szenische Darstellung. Mit Cabiria scheint sich auch die Kamera auf die Bühne zu begeben, die fortan entweder sie oder die Männer zeigt, die hypnotisiert werden. Das Publikum im Saal stellt Fellini hier nur durch die Hintergrundgeräusche auf der Tonebene dar. Erst als die Männer gegen den Sturm ankämpfen, zeigt Fellini die szenische Darstellung in einer Totalen, die auch die

¹¹⁸ Berg 1985, S. 47 ff

¹¹⁹ Berg 1985, S. 47

¹²⁰ Berg 1985, ebd.

¹²¹ Strohm 1993, S. 104

Zuschauer erfasst. Durch den Fokus auf das Bühnengeschehen wird dieses dem Rezipienten besonders nahegebracht. Anders als die Darstellung des Streits zwischen Cabiria und Mathilde, behält die Kamera hier nicht die Position eines ästhetisch distanzierten Zuschauers ein, sondern zeigt das Geschehen aus der Sicht Cabirias, die sich mit auf der Bühne befindet.

Ähnlich nah inszeniert Fellini nun die folgende Nummer, in der Cabiria zur szenischen Zwangsdarstellerin wird. Während die fünf Männer, aus ihrer Hypnose erwacht, die Bühne verlassen, hält der Hypnotiseur Cabiria auf der Bühne zurück. Unter Hypnose stellt er sie als eine Lügnerin bloß, da sie zuvor eine falsche Auskunft über ihren Wohnort gegeben hat. Mit dem Publikum, das sie verspottet, legt sich Cabiria nach ihrem Erwachen an. An dieser Stelle zeigt der Regisseur in zwei Einstellungen die Zuschauer. Im Gegensatz zu den vorherigen Einstellungen, die das Publikum aus dem Saal heraus zeigten, filmt er es nun aus der Sicht Cabirias, von der Bühne herab. Die Position des Filmzuschauers wird also weiterhin auf der Bühne verortet. Gleichzeitig erinnert Fellini nochmals über die Bildebene an die Anwesenheit des Publikums.

Im weiteren Verlauf der Szene verweilt die Kamera Fellinis auf der Bühne. Der Hypnotiseur stellt Cabiria einen imaginären jungen Mann vor, bei dem sie sich unterhakt, mit ihm durch eine Blumenwiese spaziert und schließlich einen Walzer auf der Bühne tanzt. Cabiria offenbart hier dem Publikum „all her hidden desires: a new life, marriage, children, a normal home“¹²². Dabei zeigt Fellini die Zuschauer nicht, und auch auf der Tonebene fehlen die Hintergrundgeräusche aus dem Saal. Stattdessen sind in dieser Szene nur der Dialog des Hypnotiseurs mit Cabiria und die Musik zu hören. Cabirias imaginäres Zusammentreffen mit einem jungen Mann, Gilio¹²³, scheint von dem Bühnenraum losgelöst, was eine Intensität der Darstellung erzeugt. Eine lange Einstellung, in der sie mit dem Rücken gegen das Scheinwerferlicht steht und dadurch einen leuchtenden Haarkranz verliehen bekommt, unterstützt den Eindruck eines Märchens oder Traums. Der versteckte und sehnliche Wunsch Cabirias nach einem Mann, der sie liebt, scheint hier in Erfüllung zu gehen. Das „intensive Schauerlebnis“, das die Zwangsdarstellung mit „minimaler Kompetenz szenischer Darsteller“¹²⁴ bei den Zuschauern erzeugt, vermittelt diesen auch dem Filmbetrachter.

Auf Grund der Intensität des Traums und der Ehrlichkeit Cabirias erscheint das Erwachen um so grausamer. Als Cabiria den imaginären Geliebten Gilio fragt, ob er sie liebe, bricht

¹²² Bondanella 1992, S. 127

¹²³ Während er in der italienischen wie in der englischen Fassung Oscar heißt, trägt der Buchhalter in der deutschen Fassung den Namen Gilio.

der Hypnotiseur die Hypnose ab, und Cabiria sinkt zu Boden. In einer schnellen Kamerafahrt zeigt Fellini nun das Publikum, wiederum aus der Sicht Cabirias. Im Gegensatz zu den vorherigen Einstellungen erscheint es jetzt, von den blendenden Strahlen des Scheinwerfers verdeckt, als eine unidentifizierbare Masse. Hohn und Spott über ihre Naivität schlagen der erwachten und verzweifelten Cabiria entgegen.

Der Auftritt Cabirias wird somit durch die Einstellungen auf das Publikum gerahmt, dem auch in dieser Szene die Funktion einer Zeugenschaft zukommt. Der Schwenk über das Publikum inszeniert, zusammen mit der Darstellung eines hermetischen Moments auf der Bühne, Cabirias Auftritt besonders authentisch. Ihr Lebensziel, ihr Wunsch nach einer „normalen“ Beziehung erscheint dadurch besonders wahrhaftig.

In Cabirias Auftritt im Lux zeigt Fellini eine „szenische Zwangsdarstellung“, die sich von einer unselbständigen Zwangsdarstellung unterscheidet. Fellini schafft hier einen vom Publikum abgetrennten Raum, was Cabirias Selbstdarstellung ihrer heimlichen Wünsche authentifiziert.

¹²⁴ Berg 1985, S. 47

2.2.5. Weitere Darstellungen: Schlusszene

Ein scheinbares Glück folgt Cabirias Zwangsdarstellung und der Offenbarung ihrer geheimen Wünsche. Beim Verlassen des Varietés wird sie vom Buchhalter D'Onofrio angesprochen. Dieser bekundet sein Mitleid mit ihr, lädt sie zu einem Glas Wein ein, und stellt sich mit seinem Vornamen Gilio vor. Die Realität scheint hier „the world of art and illusion“ zu imitieren: „a figure from Cabirias psyche materializes before her very eyes“¹²⁵.

In den folgenden Szenen trifft Cabiria diese Figur aus ihrem Traum öfters, bis der Buchhalter ihr schließlich den Hof macht. Von den Hochzeitsplänen eingenommen verkauft Cabiria ihr ganzes Hab und Gut, um sich mit D'Onofrio eine vollkommen neue Existenz aufzubauen. Dieser entpuppt sich jedoch als Hochzeitsbetrüger. In einer Szene, die an die Anfangssequenz des Films erinnert, erkennt Cabiria auf einem Felsen hoch über einem See, dass der vermeintliche Liebhaber nur auf ihr Geld aus ist. Aus Angst, den Felsen hinab gestoßen zu werden, gibt sie es D'Onofrio, der daraufhin verschwindet.

Von ihrem Schock und ihrer Verzweiflung erholt, verlässt sie den Felsen, um auf einem Waldweg einer Gruppe singender und tanzender Jugendlicher zu begegnen. In dieser letzten Szene schöpft Cabiria wieder Mut, da sie für einen kurzen Moment Teil dieser Prozession ist. Dabei dient die Musik der Szene, eine „variation on the earlier religious music [...] during the pilgrimage“¹²⁶ als „metaphor for salvation“¹²⁷. In dem letzten Film der „trilogy of salvation and grace“ kommt die Hauptfigur schließlich zu einer Erlösung, wobei sich diese wiederum in Form einer szenischen Darstellung offenbart.

Cabirias Stärke, über den Film hinaus weiter zu leben, verdeutlicht Fellini in der letzten Szene in einem „genialen Regieeinfall“¹²⁸. Der Blick Cabirias in die Kamera, der in der letzten Einstellung „mehrmals das Objektiv streift“¹²⁹, lädt den Filmzuschauer ein,

„[...] ihr auf dem Weg, den sie wieder aufnimmt, zu folgen. Eine verschämte, diskrete Einladung, ungewiß genug, als daß wir so tun könnten, als richte sie sich anderswo hin; aber auch gewiß und direkt genug, um uns aus unserer Zuschauerposition zu reißen“¹³⁰.

¹²⁵ Bondanella 1992, S. 127

¹²⁶ Bondanella 1992, ebd.

¹²⁷ Bondanella 1992, ebd.

¹²⁸ Bazin, 1957, S. 99

¹²⁹ Bazin, 1957, S. 99 f

¹³⁰ Bazin, 1957, S. 100

In dem Film *Die Nächte der Cabiria* inszeniert Fellini lebensweltliche Situationen der Hauptfigur als szenische Darstellungen, indem er das Publikum der Situationen darstellt. Damit erfüllen „Fellinis Publikumsszenen“ eine Funktion, die „der filmszenischen Darstellung selbst zu erhöhter Spektakularität verhilft“¹³¹. Dies trifft sowohl auf die Inszenierung der szenischen Zwangsdarstellung zu, als auch auf die der unselbständigen Darstellungen wie die Rettung Cabirias, ihr Streit mit Mathilde und ihr Auftritt im Club. Auch der Streit Lazzaris vor den Augen Cabirias und dem Portier des Nachtclubs zählt hier dazu. Durch die Perspektive auf den Zuschauer inszeniert Fellini eine Darstellungssituation, die das lebensweltliche Schicksal der Figur authentifiziert.

Eine Ausnahme bildet dagegen die Inszenierung der Prozession, in der keine Zuschauer zu sehen sind. Ihre besondere Wirkung funktioniert durch den erzählerischen Rückbezug zu der Protagonistin.

2.2.6. Zusammenfassung

Als innerfilmische szenische Attraktionen definiert, bestimmen die szenischen Besonderheiten die Filme *La Strada* und *Die Nächte der Cabiria*. Dabei bildet zunächst die Charakterisierung der Figuren als Selbst- oder Zwangsdarsteller eine Basis der Figurenkonzeption. Hier fließt die äußere Erscheinung der Figur bzw. der Schauspieler mit ein.

Die szenischen Darstellungen stehen in Verbindung mit dem Schicksal der Hauptfiguren. Die szenischen Darstellungen der Figuren und ihre Bezüge zu den Schau-Ereignissen der Filme führen zu einer Authentifizierung der Figuren und ihrer Entwicklung.

Wie in *La Strada* vermischt sich auch für die Hauptfigur in *Die Nächte der Cabiria* Realität und Illusion. Im Falle des Films *La Strada* gelingt es Gelsomina nicht, lebensweltliche und szenische Handlungen zu trennen. Ihr zunehmender Verlust für die Wahrnehmung der äußeren Realität zeichnet sich an den sechs Auftritten der Hauptfiguren ab. In *Die Nächte der Cabiria* dagegen führt die Konfrontation mit den szenischen Darstellungen zu einem entscheidendem Wandel der Figur. Dies führt zu einem Ende, das den Blick auf eine erlöste Zukunft der Figur entstehen lässt.

¹³¹ Strohm 1993, S. 146

3. Selbstreflexive szenische Darstellung in *8½* und *Roma*

Nachdem die Untersuchung des Films *Die Nächte der Cabiria* schon die ersten selbstreflexiven Momente im Werk Fellinis aufzeigte, werden mit den Filmen *8½* und *Roma* zwei Filme dargestellt, die beide von einer den Film im Film thematisierenden Erzählweise geprägt sind.

3.2. „Der Film im Film ist... der Film selbst“¹³²: *8½*

Ein Vorgänger des selbstreflexiven Erzählens in den Filmen Fellinis ist sein Film *Die Versuchung des Doktor Antonio*¹³³, in dem der Regisseur beginnt, mit den verschiedenen Ebenen der Darstellung zu spielen. Im allgemeinen wird jedoch *8½* als ein Wendepunkt in Fellinis Karriere angesehen.¹³⁴ Dieser Film, ein herausragendes Werk der Filmgeschichte und „more successfully than any of Fellini's other works“¹³⁵ unterscheidet sich nicht nur hinsichtlich des Erzählstils, sondern auch in der dargestellten Thematik von seinen Vorgängern. Konnte in *La Strada* und *Die Nächte der Cabiria* die Suche des Einzelnen nach einer freien Existenz als Leitmotiv gelten, so wird das Individuum in *8½* Gegenstand einer Aufteilung. Zunächst bewegt es sich auf verschiedenen Realitätsebenen gleichzeitig:

„[...] plot becomes far more fragmented than in Fellini's preceding work. And [...] its effect is to present the protagonist as himself at times fragmented, marking an initial movement toward the breakdown of individual unity and autonomy [...].“¹³⁶

Verschwindet die Hauptfigur in *8½* am Ende des Films, um seinen Platz für den Regisseur Fellini zu räumen, so findet sich in *Roma* kein eigentlicher Protagonist des Films. Den innerfilmischen szenischen Darstellungen muss damit eine andere Funktion zukommen als in *La Strada* und *Die Nächte der Cabiria*, in denen sie das Schicksal der Hauptfiguren transportierten.

¹³² Metz 1972, S. 294

¹³³ Fellini 1962. Für eine Untersuchung der selbstreflexiven Elemente des Films s. Bondanella 1992, S. 159 ff

¹³⁴ „Following upon *The temptations of Dr. Antonio*, which was largely film about film, *8½* is principally focused on the medium, making it Fellini's first thoroughly self-reflexive film [...]. *8½* [...] marks a radical shift [...] in Fellini's filmmaking [...]“ / Burke 1996, S. 124 f

¹³⁵ Bondanella 1992, S. 163 f. Neben dem Oskar für den besten ausländischen Film, den ersten Preis beim Filmfestival in Moskau (s. Fava / Vigano, S. 50) und zahlreichen anderen Preisen wählten 30 europäische Intellektuelle und Filmemacher *8½* 1987 als „the most important European film ever made and, on the basis on this work, [...] named Fellini as the European cinema's most important director.“ / Bondanella 2002, S. 93

¹³⁶ Burke 1996, S. 124 f

3.2.1. Aufbau des Films

Der Protagonist, dessen Geschichte Fellini in dem Film erzählt, ist der Erfolgsregisseur Guido, der sich inmitten der Vorbereitungen zu seinem neuen Filmprojekt auf eine Kur begibt. Hier will er sich einerseits physisch erholen, andererseits die noch fehlende, zentrale Idee für die Science-Fiction Geschichte seines Films finden. Sein Bedürfnis nach Ruhe wird durch die Besuche seiner Mitarbeiter, seiner Geliebten und schließlich seiner Frau gestört. Die Anforderungen des Produzenten sowie die Auseinandersetzungen mit seiner Frau lasten immer stärker auf Guido. Auf einer Meta-Ebene beginnt er, zunächst unbewusst, dann immer bewusster, sich mit seiner geistigen Verwirrung auseinander zu setzen. Diese Fiktionen Guidos unterbrechen eine lineare Entwicklung des Plots, stehen aber in Zusammenhang mit der Entwicklung der Hauptfigur. Zunächst bilden sie eine Erweiterung des Innenlebens der Figur, bevor sie sich immer mehr mit der äußeren Realität vermischen und am Ende nicht mehr von ihr zu trennen sind.¹³⁷ Endet der erste Albtraum Guidos noch mit einer Einstellung auf den träumenden Protagonisten, im Bett liegend, so kehren die späteren Meta-Episoden nie zu ihrem Ausgangspunkt zurück, wodurch eine Unterscheidung der beiden Realitätsebenen erschwert ist. Stilistisch wird dies durch eine sprunghafte und assoziative Montage und durch eine bewegte, zum Teil über Achsen springende Kameraführung unterstützt, „sodaß der Raum unmerklich aus der architektonischen Disziplin in eine rein psychologische hinüberwechselt“¹³⁸. So finden Guidos Zusammentreffen mit den Mitarbeitern seines Teams an dem Kurort statt, das Produktionsbüro liegt in dem Kurhotel, und auch die Kulissen für seine Rakete scheinen nicht weit entfernt.

Guidos Suche nach einer Idee für seinen Film sowie sein persönliches Ziel der Selbstverwirklichung gehen somit ineinander über. Nachdem er in einer Projektion der Probeaufnahmen für seinen Film keine Position zu den Rollen der Darsteller beziehen kann, da diese alle eher aus seinem Leben denn aus einem Science-Fiction-Film zu stammen scheinen, ordnet sein Produzent, der Commandatore, eine Pressekonferenz an. Hier soll Guido seinen Film öffentlich präsentieren. Als einziger Ausweg aus den Anfragen der Journalisten scheint ihm der Selbstmord. Nach dem vermeintlichen Suizid erscheint er wieder bei den Abbauarbeiten seiner Kulisse, einer Rakete, und inszeniert schließlich in dem Finale des Films alle Protagonisten seines Lebens sowie seines Films in einem karnevalistischen Umzug. Realität und Fiktion des Films vermischen sich in dieser Szene endgültig.

¹³⁷ Eine genaue Untersuchung der einzelnen Fiktionen sowie der Übergänge zwischen den Realitäten findet sich bei Burke 1996, S. 127 ff

¹³⁸ Berghan 1963, S. 330. Fellini arbeitet in 8½ zum ersten Mal mit dem Kameramann Gianni di Venanzo zusammen, der „das gefühlige Halbdunkel der früheren Werke verscheuchte.“ Berghan 1963, ebd.

Neben dem Portrait eines von inneren Zweifeln zerrissenen und geplagten Künstlers ist der Film, wie eingangs schon erwähnt, als ein hochgradig selbstreflexives Werk zu betrachten. Zusätzlich zu der Thematik – Regisseur sucht Film – und der Vermischung der unterschiedlichen Ebenen, ergibt sich dies aus selbstreflexiven Hinweisen auf den „Film im Film“, wie die Auftritte einiger Schauspieler oder den Äußerungen des Schriftstellers Daumier. Dies erzeugt einen „metacinematic discourse on Guido’s *inability* to produce his science-fiction film“¹³⁹, wobei als die selbstreflexiven szenischen Darstellungen die Fiktionen Guidos betrachtet werden können, die zum Teil in Bezug zu seinem Filmprojekt stehen. Im Verlauf des Films vermischt sich die Vorstellungswelt des Regisseurs immer mehr mit seiner lebensweltlichen Umgebung, was schließlich dazu führt, dass der Film Guidos mit dem Film Fellinis zusammenfällt:

„Es ist also nicht ausreichend, wenn man vom ‚Film im Film‘ spricht: *8½* ist der Film in dem *8½* entsteht; *der Film im Film ist hier der Film selbst.*“¹⁴⁰

Die selbstreflexiven szenischen Darstellungen stellen damit keine Ereignisse in der Handlung des Films dar, denen die Figuren begegnen. Vielmehr sind die szenischen Darstellungen in *8½* Szenen des Films selbst, die eine Metaebene zu seiner Handlung bilden. Ihre Darbietung bringt den „Realitätsstatus aller anderen Darstellungsformen zur Darstellung“¹⁴¹ und betont damit die Inszenierung der Filmerzählung. Da sie sich gewissermaßen *direkt* an „den bedeutungsproduktiven Zuschauer“ wendet, fordert sie diesen heraus „wie kein anderer Typus von szenischer Darstellung“.¹⁴²

Weiterhin finden sich szenische Darstellungen auf allen Erzählebenen des Films. Gesellschaftliche Abendunterhaltung wie eine Tanzveranstaltung oder ein Zauberer, der seine Zuschauer zu szenischen Zwangsdarstellern macht, gehören ins „normale“ Repertoire der porträtierten Schicht. Diese setzt sich, wie sie Fellini schon in *Die Nächte der Cabiria* darstellte, zum großen Teil aus Selbstdarstellern zusammen. Guido fällt durch seine slapstickartigen Gesten und seinen Hang zum Spielerischen auf, der auch Verkleidungen beinhaltet. Die spielerischen Elemente bilden eine grundlegende, karnevalistische „Tiefenstruktur“¹⁴³, die zu der Komik des Films beitragen.

¹³⁹ Bondanella 1992, S. 171

¹⁴⁰ Metz 1972, S. 294

¹⁴¹ Berg 1985, S. 30

¹⁴² Berg 1985, S. 30

¹⁴³ Siehe Wuss 1990, S. 88 ff

Anders als in *La Strada* und *Die Nächte der Cabiria* stehen in *8½* die selbstreflexiven szenischen Darstellungen im Mittelpunkt der Untersuchung. Statt Ereignissen, mit denen die Hauptfigur im Verlauf der Handlung konfrontiert wird, stellen sie Szenen des Films dar. Die selbstreflexive szenische Darstellung bildet damit eine Metaebene zu der Realitätsebene des Films.

3.2.2. Grundlegende Selbstreflexivität des Films

In dem Film finden sich einige Motive, die den Prozess des Filmemachens thematisieren. Dazu zählen die selbstreflexiven Verweise auf der Tonebene wie in der Ausstattung und die selbstreflexiven szenischen Darstellungen einiger Schauspieler. Besonders die Kritik an dem Film *Guidos*, die der Schriftsteller Daumier äußert, und die sich auf den Film Fellinis beziehen lässt, trägt zu der Selbstreflexivität des Films bei.

3.2.2.1. Selbstreflexive Verweise

So ist auf der Tonebene wiederholt ein brummendes Geräusch zu hören, gefolgt von einem Warnsignal. Der erste Ton erinnert an den Klang eines Filmscheinwerfers beim Einschalten, während der zweite dem Signal gleicht, welches bei Drehbeginn an einem Filmset ertönt. Diese Geräusche sind nach dem Arztbesuch zu Beginn des Films zu hören, als Guido sich in sein Badezimmer begibt, oder auch bei den Probeaufnahmen.¹⁴⁴ Da sie keinen erkennbaren Bezug zu dem Plot haben und zugleich auf die Produktion eines Films verweisen, können diese „simple but effective self-reflexive devices“¹⁴⁵ als Referenz auf die Entstehung von *8½* gelesen werden.

Andere solche Verweise finden sich in den Kostümen und in der selbstreflexiven szenischen Darstellung einiger Schauspieler. Die Ausstattung des Films lässt sich keiner eindeutigen Zeit oder Epoche zuordnen. In der Szene am Heilbrunnen vermischt Fellini „characters dressed in the style of the 1930s [...] with those of the present (1962)“¹⁴⁶. Diese Gegenüberstellung verdeutlicht den Inszenierungsgrad der Szene, welche in der „Realität“ außerhalb des Films keine Entsprechung findet. Bei den Figuren tragen wiederum einige den Namen der Schauspieler, wie Rosella und Claudia, die von Rosella Falk und Claudia Cardinale gespielt werden. Claudia Cardinale spielt dabei, ähnlich wie Amedeo Nazzari in *Die Nächte der Cabiria*, die Rolle eines Filmstars, so wie sie auch in ihrer lebensweltlichen

¹⁴⁴ Eine detaillierte Auflistung der Töne mit Frameangaben findet sich bei Bondanella 1992, S. 171

¹⁴⁵ Bondanella 1992, S. 171

Situation einen Filmstar darstellt. Diese Art der Darstellung verwirrt wie schon in *Die Nächte der Cabiria* die „normal perceptions of the clear distinctions between actors and characters they play“¹⁴⁷ und verweist auf die Inszenierung der Charaktere. Die Figuren können hier als selbstreflexive szenische Darsteller definiert werden. Ihre Rollen zeigen die Differenz zwischen der lebensweltlichen Situation des Schauspielers und der verselbstständigten szenischen Darstellung des Films auf.

Auch in den Auftritten Caterina Borattos findet sich eine solche selbstreflexive szenische Darstellung. Boratto spielt eine geheimnisvolle, ältere Dame, die Guidos Aufmerksamkeit anzieht, ihn aber keines Blickes würdigt. In seiner Haremsphantasie fragt er sie nach ihrer Herkunft, die sie aber nicht preisgeben will. Innerhalb des Plots scheint die verweigerter Auskunft keine besondere Bedeutung zu haben. Jedoch handelt es sich bei der Schauspielerin um „a famous actress popular during Fellini's childhood“¹⁴⁸, den dreißiger Jahren. Diese Epoche stellt die Zeit von Guidos Kindheit dar. Der Bezug darauf wird nur durch das Wissen um die lebensweltliche Situation der Schauspielerin Caterina Boratto verständlich, die losgelöst von der Figur in Fellinis Films existiert. Ihre Rolle kann also als der Charakter der Schauspielerin Boratto angesehen werden, „an implicit reference to the cinema with the exploration of Guido's psyche“.¹⁴⁹ Wie die Kostüme und zwei der Erinnerungssequenzen, verorten ihre Auftritte Guidos Konfusion der Gegenwart in seiner Kindheit.

Die Kindheit der fiktiven Figur Guido fällt zugleich in die Zeit des Aufwachsens Fellinis, die 30er Jahre. Dies verweist auf autobiographische Zusammenhänge zwischen Rolle und Regisseur. Auch Fellini weist hinsichtlich 8½ auf Ähnlichkeiten zwischen seiner persönlichen Situation und der Entstehung des Films hin:

„[...] der Umstand, dass ich meinem loyalen Team nicht ins Gesicht sagen konnte, dass ich dabei war, ein Projekt aufzugeben, dessen Thema mir abhanden gekommen war, bescherte mir das Thema: Ein Regisseur, der nicht mehr weiß, welchen Film er machen will.“¹⁵⁰

Ähnlich seiner Hauptfigur Guido setzte sich Fellini – zumindest nach seinen Aussagen¹⁵¹ – durch den Bau des Bühnenbildes sowie den Start der Dreharbeiten selbst unter Zugzwang, ohne eine klare Vorstellung von Geschichte und Hauptfigur zu besitzen. Weiterhin weist

¹⁴⁶ Bondanella 1992, S. 170

¹⁴⁷ Bondanella 1992, S. 173

¹⁴⁸ Bondanella 1992, S. 168

¹⁴⁹ Bondanella 1992, ebd.

¹⁵⁰ Fellini 1995, S. 33

¹⁵¹ Die einzige Quelle für diese Ausgangssituation, auf die sich fast jede Analyse des Films bezieht, scheinen die Aussagen Fellinis zu sein. Es besteht also die Möglichkeit, dass Fellini durch seine Aussagen den Mythos des Films und folglich auch seines Künstlergenies bewusst erzeugt, das heißt frei erfunden hat, und diese

Fellini darauf hin, dass der Titel des Films nicht in Zusammenhang mit der im Film erzählten Geschichte steht, sondern für die Anzahl seiner bisher gedrehten Filme.¹⁵² Diese Parallele zwischen Filmfigur und Regisseur des Films setzt Fellini in der Gestaltung der Rolle Guidos fort. Neben dem gleichen Alter hat die Figur, die der Schauspieler Marcello Mastroianni spielt, den gleichen Beruf wie Fellini, und trägt mit dem Hut ein Kostüm, das „als ein Merkmal des Regisseurs Fellini selbst“¹⁵³ gilt.

Damit kann auch die Figur Guidos als die eines selbstreflexiven szenischen Darstellers betrachtet werden. Sie verweist ausdrücklich auf den Autor des Films, dessen lebensweltliche Situation sie in Bezug zu der verselbständigten Darstellung der Filmfigur setzt. Die „autor-referenzielle[n, DF]“ Bezüge des Films machen ihn damit „*metafilmisch* zu einer Art ‚arbeitstechnischer Autobiographie‘“¹⁵⁴ Fellinis, was sich besonders am Ende des Films herauskristallisiert.

Die verschiedenen selbstreflexive Hinweise und Darsteller des Films erzeugen einen „metacinematic discourse“, auf dessen Ebene sie den Prozess des Filmemachens thematisieren. Durch die Inszenierung der Figur Guidos verweist diese Metaebene auf die Person des Regisseurs Fellini.

3.2.2.2. Filmimmanente Kritik

Eine weitere „self-reflexive device“ ist Kritik des Films durch Figuren aus dem Film, wie sie insbesondere der Schriftsteller Daumier bezüglich Guidos Drehbuch äußert. Eine solche Art der Kritik zeigt zum einen, dass „Guido’s story [...] a film in progress“ ist,¹⁵⁵ und hebt zum anderen die kritisierten Szenen in den Rang von innerfilmischen szenischen Darstellungen. Diese Kritik lässt sich in zwei Gruppen teilen. So finden sich in dem Film Kommentare, die auf Guidos wie auf Fellinis Filmschaffen bezogen werden können. Darunter fällt die Frage des Arztes zu Beginn des Films, ob Guido wieder „einen Film ohne Hoffnung machen wolle“. Solche Anspielungen finden sich an mehreren Stellen des Films

Informationen als Tatsache in die Rezeptionsgeschichte des Films eingegangen sind. Siehe u.a. Bondanella 1992, S. 164 f, Strohm 1993, S. 34, Anm. 75 oder Töteberg 1989, S. 76 ff

¹⁵² Zwei kürzere Beteiligungen an Episodenfilmen und eine Co – Regie erklären den halben Film. Siehe dazu Töteberg 1989, S. 76. In seinem späteren Film *Fellini Satyricon* (Fellini 1969) fügt Fellini seinen eigenen Namen in den Titel mit ein.

¹⁵³ Koebner 1995, S. 511

¹⁵⁴ Strohm 1993, S. 34. Kursive Hervorhebung DF.

¹⁵⁵ Bondanella 1992, S. 171

und stehen in Bezug zu der Figur Guidos. Sie können zugleich als eine ironische Anspielung auf Fellinis Werk betrachtet werden.¹⁵⁶

Die andere Gruppe der Kritik, die Fellinis Figuren äußern, ist komplexer angelegt. So bezieht sich die Kritik Daumiers teilweise auf Szenen, die im Film soeben geschehen sind bzw. direkt auf die Bemerkungen folgen. Auf die Erscheinung Claudias am Brunnen folgt ein Gespräch Guidos mit seinem Kritiker. Dieser hält ihm die „Einfallslosigkeit“ seines Drehbuchs vor. Schon die Kritik des Films als „eine lose Ansammlung von Episoden“ lässt sich als ein ironischer Kommentar zu 8½ verstehen. Dieser Zusammenhang bestätigt sich spätestens im Übergang von dieser Szene zur nächsten, als Guido in der Wartehalle des Bahnhofs noch die Worte Daumiers im Ohr hat, der die Erscheinung des Mädchens am Brunnen als „schlechtestes aller seiner Symbole“ bezeichnet. Diese Kritik, die Guido auf seinen noch nicht produzierten Film bezieht, kann von dem Zuschauer auf die vorhergehende Szene der Vision Claudias bezogen werden. Was zunächst wie ein unerklärtes Erlebnis Guidos scheint, ist nun ein Teil seines geplanten Films, oder zumindest ein Gedanke daran. Definiert man Guidos Film als ein Schau-Ereignis, so kann die Erscheinung sie als ein Teil dessen, also als eine szenische Darstellung innerhalb des Schau-Ereignisses betrachtet werden.

Gleichzeitig bleibt die Szene nach wie vor auch ein Erlebnis Guidos und Teil des Films von Fellini. Dadurch können die Bemerkungen, die der Schriftsteller äußert, über die Szene hinaus auf den Film Fellinis bezogen werden. Dadurch verlieren die Kritiker Fellinis einige Argumente gegen seinen Film:

„Car le film ne décrit pas seulement l’histoire d’une histoire [...] – même, il fait un pas de plus: tout ce qu’on peut dire contre le film est déjà dans le film.“¹⁵⁷

Die Kritik Daumiers stellt also die besprochenen Szenen als Teile von Guidos Film dar und setzt sie in Bezug zu dem Film Fellinis.

Diese Art der innerfilmischen Kritik wiederholt sich nach der Erinnerung Guidos an seine Kindheit und das Zusammentreffen mit Saraghina. Im Anschluss an diese Gedanken zeigt der Film Daumier, der mit Guido in einem Restaurant sitzt. Daumier kritisiert dabei die Bedeutungslosigkeit der Kindheitserinnerung des Protagonisten aus Guidos Film. Diese

¹⁵⁶ Berghan verweist darauf, dass sich diese Äußerung auf Fellinis vorhergehenden Film, *La Dolce Vita* beziehen lässt: „Nicht ‚8 ½‘ ist das Dokument einer Krise, sondern ‚La Dolce Vita‘ war es. Nicht Guido Anselmi hängt Monumentalfilmplänen nach, sondern Fellini tat es.“ / Berghan 1963, S. 327

¹⁵⁷ „Denn der Film beschreibt nicht nur die Geschichte einer Geschichte [...] – er geht sogar noch einen Schritt weiter: Alles, was man gegen den Film sagen kann, befindet sich schon in dem Film.“ [Übersetzung DF] Kast 1963, S. 51

Szene, eine Erinnerung der Hauptfigur aus 8½, wird somit zu einer Szene aus dem geplanten Film dieser Figur.

Auch der Gehilfe des Kardinals, den Guido um Einverständnis zu seinem Film bitten will, äußert Kritik an seinem Drehbuch. Er bezeichnet das Treffen der Hauptfigur mit dem Kardinal in einem Schlammbad als unrealistisch, da in Wirklichkeit der Kardinal sicherlich von der Öffentlichkeit abgeschirmt wäre. Zwei Szenen später zeigen das Treffen von Fellinis Hauptfigur mit dem Kardinal in einem Schlammbad. In dieser Vorstellung Guidos hat der Kardinal tatsächlich eine gesonderte Kabine, in die nur er ausnahmsweise einen Einblick bekommt. Es scheint, als hätte Fellini den Ratschlag einer seiner Figuren ernstgenommen, und so vermischt sich auch hier der Film Fellinis mit dem Film der Figur des Regisseurs. Die innerfilmische Kritik des Films verdeutlicht damit, wie

„[...] das Verfahren des „Films im Film“ hier von seinem gewöhnlichen Gebrauch ab[weicht, DF]. Denn den Film, den Guido drehen will, sehen wir nicht, nicht einmal Auszüge von ihm; dadurch ist jegliche Distanz zwischen dem Film, von dem Guido träumt und dem, den Fellini realisiert hat, aufgehoben: der Film Fellinis besteht aus all dem, was Guido in seinen Film hatte hineinlegen wollen, und deshalb wird letzterer niemals separat gezeigt.“¹⁵⁸

Der Film Guidos und das Werk Fellinis erscheinen damit identisch, so dass sich hier eine Vermischung von „art and reality, life and cinema“¹⁵⁹ ergibt. Die Fiktionen der Figur verdeutlichen diese Situation.

Auch die filmimmanente Kritik des Films kann zu den selbstreflexiven Verweisen gerechnet werden. Von dem Kritiker Daumier auf das Drehbuch Guidos bezogen, bezieht sie sich zugleich auf Szenen, die der Regisseur als Figur des Films durchlebt oder erinnert. Damit bezieht sie sich auch auf Szenen aus dem Drehbuch Fellinis, dessen Kritik sie hier vorwegnimmt.

¹⁵⁸ Metz 1996, S. 293

¹⁵⁹ Bondanella 1992, S. 172

3.2.3. Selbstreflexivität der szenischen Darstellungen

Als selbstreflexive szenische Darstellung lässt sich die Meta-Ebene des Films definieren. Sie steht in Bezug zu der Entwicklung Guidos und setzt sich aus seinen Fiktionen zusammen, die Träume, Erinnerungen, Visionen und schließlich seinen geplanten Film beinhalten. Zunächst scheint die Ebene neben der Realitäts-Ebene des Films zu existieren. Die selbstreflexiven Verweise führen allerdings immer wieder zu einer Vermischung der beiden Ebenen, was sich in den Fiktionen am Ende des Films besonders deutlich abzeichnet. Hier thematisiert der Film seine eigene Inszenierung, so dass der Film Fellinis zum eigentlichen Inhalt des Films wird.

3.2.3.1. Fiktionen und Entwicklung Guidos

Die Fiktionen Guidos setzen sich aus Alb – und Tagträumen, Kindheitserinnerungen, Visionen und bewussten Vorstellungen zusammen.¹⁶⁰ So beginnt der Film mit einem Albtraum, in dem Guido einer aussichtslosen Situation zu entkommen sucht. In dem Traum von seinen Eltern dagegen fehlt ihm eine Orientierung über die Situation, während er die Erinnerung an seine Kindheit selbst bestimmt. Die folgenden Gedanken an seine Jugend vereinigen in der szenischen Darstellung und Sexualität zwei Themen, die auch seine heutige Situation prägen. In die Fiktion in dem Dampfbad und in die Fiktion des Harems flüchtet Guido, um seine in der Realität unerfüllte Bedürfnisse zu befriedigen. Bei der anschließenden Projektion der Probeaufnahmen vermischen sich die Fiktion des Films mit der lebensweltlichen Situation des Regisseurs, deren Ebenen sich in den letzten beiden Szenen der Pressekonferenz und des abschließenden Reigens ineinander auflösen. Neben diesen Fiktionen begegnet Fellini dreimal in dem Film der Vision der idealen Frau Claudia, bis er diese mit ihrer realen Figur konfrontiert.

Formal heben sich die Fiktionen von der „realen“ Ebene der Erzählung ab, da sie oft wie Träume aufgebaut sind und irreale Szenen enthalten. Der Übergang von der „realen“ Ebene des Films ist häufig durch szenische Darstellungen geprägt, so wie sich auch in den Fiktionen selbst szenische Darstellungen finden. Diese Metaebene steht in Bezug zu der Entwicklung der Hauptfigur:

„Growing consciousness and control are evident not only in the overall progression from nightmare to screen test but in the more specific movement from dream to dream, memory to memory, fantasy to fantasy.“¹⁶¹

¹⁶⁰ Dies veranlasst viele Kritiker auf den Einfluss Carl Gustav Jungs auf Fellinis Schaffen zu verweisen, dessen Ideen Fellini in der Tat nahe stand. S. u.a. Bondanella 1992, S. 150 ff u. S. 165 f

¹⁶¹ Burke 1996, S. 128

Liegt in der Konfrontation der Hauptfiguren in *La Strada* und in *Die Nächte der Cabiria* mit den szenischen Darstellungen die Suche der Figuren nach Erlösung und Heil, so stellen die Fiktionen Guidos in *8½* seine Suche nach Selbstbewusstsein auf einer übergeordneten Ebene dar.

Die erste Fiktion des Films ist ein Albtraum. Guido besitzt in ihr keine Bestimmung über sich selbst oder den Verlauf seiner Vorstellung. Der Protagonist, dessen Gesicht Fellini in der Szene nicht zeigt, steckt in einem Stau fest. Als in seinem Auto Gas ausströmt, versucht er es verzweifelt zu verlassen, wobei er von den Fahrern der anderen Autos schaulustig beobachtet wird. Darunter findet sich auch Carla, die Geliebte des Regisseurs, zusammen mit einem anderen Mann. Wie ein Zwangsdarsteller wird Guidos Schicksal in dieser Fiktion zum Ereignis für die anderen Personen. Nachdem es ihm gelungen ist, durch das Dachfenster das Auto zu verlassen, schwebt er in Mantel und Hut durch die Wolken davon, bis zwei Männer ihn mit einem Seil einfangen. Am Ende des Traums stürzt Guido aus den Wolken ins Meer, worauf er mit einem unterdrückten Schrei in seinem Bett erwacht.

Indem die folgende Einstellung Guido bei seinem Erwachen zeigt, wird die Szene als ein Traum erkennbar. Guidos Flucht aus der eingegengten Situation des Staus kann als ein „attempt to escape responsibility“¹⁶² betrachtet werden, während die Zwangsdarstellung sein Gefühl der Gefangenheit und Enge ausdrückt. Dieser „eskapistische Wunschtraum“¹⁶³ der Figur verdeutlicht ihre Flucht als ein „major theme“¹⁶⁴ des Films.

Nachdem Guido aus dem Albtraum erwacht ist, wird er von zwei Ärzten untersucht. Anschließend begibt er sich zu dem Heilbrunnen, wo er neben der Einnahme des verordneten Heilwassers den Schriftsteller Daumier trifft. Fellinis Inszenierung der Szene am Brunnen hebt die Selbstdarstellung der Gesellschaft hervor. Die Szene beginnt mit einer langen Kamerafahrt „of what Guido sees while he walks toward the women dispensing water“¹⁶⁵. Seine Sicht gibt eine Karikatur der Szenerie wieder: Die Kurgäste, die sich zum Teil direkt an die Kamera wenden, bewegen sich rhythmisch und choreographiert im Takt des Orchesters und bilden so eine unselbständige Darstellung.

Vor diesem Hintergrund begegnet Guido die erste Erscheinung Claudias. Auch er steht, um sich blickend, in der Schlange an dem Brunnen an. Zwischen den Säulen sieht er Claudia in einem weißen Kleid den Hang hinablaufen, um ihm ein Glas Brunnenwasser zu reichen.

¹⁶² Bondanella 1992, S. 166

¹⁶³ Berghan 1963, S. 328

¹⁶⁴ Bondanella 1992, S. 166

¹⁶⁵ Rosenthal 1976, S. 77

Die plötzliche Stille auf der Tonebene sowie die Abwesenheit der anderen Gäste heben diese Fiktion von der Szene ab, in die sie eingebettet ist. Im Gegensatz zu dem Albtraum hat die Erscheinung Claudias, „Guidos Wunschtraum in Weiß“¹⁶⁶, dem er noch zweimal begegnen wird, einen erlösenden Charakter, und kann als „ideal vision of feminine beauty“¹⁶⁷ bezeichnet werden. Neben der Flucht aus dem Auto in seinem ersten Traum stellt auch sie eine Fluchtmöglichkeit des Filmemachers vor seinen Problemen dar. Der Kontrast zu der verschwitzten, schlecht gelaunten Frau, die Guido letztendlich sein Glas Wasser reicht und damit die Fiktion beendet, hebt die Schönheit Claudias hervor.

Gleich darauf trifft Guido den Schriftsteller Daumier, dessen Kritik die Begegnung mit Claudia dem Drehbuch zuordnet. Die Fluchtmöglichkeit, die Claudia für ihn bot, verbindet Fellini hiermit mit dem entstehenden Film.

In der anschließenden Szene trifft Guido seine Geliebte Carla und begleitet sie in ihr Hotel. Ihre Verführung beinhaltet eine unselbständige Darstellung, im Zuge derer sie geschminkt den scheinbar schlafenden Guido im Bett überraschen soll. Die Darstellung leitet Guidos Traum von seinen Eltern ein. In einer Totale filmt Fellini ihn bei Carla im Bett schlafend. In dieser Einstellung befindet sich auch Guidos Mutter mit in dem Zimmer. Sie steht mit dem Rücken zu dem Paar und wischt eine imaginäre Scheibe, eine Bewegung, die sie nach dem Szenenwechsel an dem Mausoleum von Guidos Vater fortführt. Guido trifft in diesem Traum seinen Vater, seine Mutter, den Commandatore und Luisa, die ihm alle Vorwürfe machen. Seine Verwirrung über die Situation und die Umgebung wird durch die sprunghafte und sich frei bewegende Kameraführung sowie die unidentifizierbaren Kulissen unterstützt, die den Ort zwar als Friedhof ausgeben, der sich aber inmitten einer historischen Ruine zu befinden scheint. Auch die Verbindung der unterschiedlichen Personengruppen und die pulsierende Musik unterstützen die traumhafte Atmosphäre der Szene. Die Vorwürfe, die Guido entgegennehmen muss, und die Atmosphäre erzeugen ein Schuldgefühl, welches als „dominant emotion of this sequence“¹⁶⁸ bezeichnet werden kann. Die unselbständige Darstellung des Betrugs mit Carla, die dem Traum vorausgeht, scheint mit Auslöser dieses Schuldgefühls gegenüber seinen Eltern und besonders Luisa zu sein.

Die beiden Albträume, die Guido in eingeengten Situationen zeigen, sind „unconscious mechanisms over which he has no control“¹⁶⁹. Anders als die Träume, die ihn im Schlaf erreichen, scheint die Vision Claudias bewusst von dem Regisseur intendiert zu sein, wie

¹⁶⁶ Berghan 1963, S. 329

¹⁶⁷ Bondanella 1992, S. 173

¹⁶⁸ Bondanella 1992, S. 166

¹⁶⁹ Burke 1996, S. 127

auch die beiden Erinnerungssequenzen, die „some control on his part“¹⁷⁰ reflektieren. Als Guido von dem Besuch bei Carla in sein Hotel zurückkehrt, trifft er den Commandatore, die gerade eingetroffene französische Schauspielerin und andere Leute aus seinem Filmteam. Sie verbringen den Abend in dem Nachtclub¹⁷¹ des Kurparks, wo der Zauberer Maurice erscheint, um die Abendgesellschaft zu unterhalten. Seine verselbständigte szenische Darstellung leitet Guidos Erinnerung an seine frühe Kindheit ein.

Nachdem der Zauberer die Gedanken mehrerer Personen an sein Medium Maya übertragen hat, kommt er auch zu Guido. Da Maya den Sinn von Guidos Gedanken nicht versteht, schreibt sie die Worte „Asa Nisi Masa“ an eine Tafel. Hier beginnt die Erinnerung Guidos. Die Szene zeigt den jungen Guido, der von seinem Kindermädchen und seiner Großmutter zusammen mit anderen Kindern in einem großen Holzbottich gebadet und anschließend ins Bett gebracht wird. In dem Schlafzimmer erfährt Guido von einem jungen Mädchen den Zauberspruch „Asa Nisi Masa“. Anders als in den Alpträumen, vermittelt die Erinnerung Sicherheit und Geborgenheit und ist frei jeglicher Zwänge. In der Unbeschwertheit seiner Kindheit liegt Guidos „adult search for [...] security“¹⁷² begründet. Die magische Gestik des kleinen Mädchens erklärt zugleich die frühe Faszination Guidos für Darstellungen. Wiederum leitet eine szenische Darstellung die Fiktion ein.

In der Nacht kehrt Guido in sein Hotel zurück. In seinem Schlafzimmer begegnet ihm die zweite Vision Claudias.

Sie steht im Zusammenhang mit Guidos Überlegungen zu der weiblichen Hauptrolle seines Films. Claudia erscheint hier in kurzen Abständen, wobei die Kamera nach ihren Auftritten wieder zu dem Schauspieler Mastroianni zurückkehrt. Zunächst läuft Claudia durch das Zimmer, dann sitzt sie am Schreibtisch und liest. Als Guido sich in sein Bett legt, kommt sie zu ihm, küsst und streichelt ihn. Die Vorstellung seines Films und seine lebensweltliche Situation vermischen sich hier. Die Ankündigung, sie sei gekommen, „um nie mehr wegzugehen“¹⁷³ und um „Ordnung zu machen“, mit der sie sich in sein Bett legt, lässt sich direkt auf Guidos innere Unordnung übertragen. Wiederum dient Guido die ideale Frau als eine Fluchtmöglichkeit und Projektionsfläche, um seine Sorgen zu lösen.

Carla weckt Guido mit ihrem Anruf und beendet damit seine Vision. Nach dem Krankenbesuch bei ihr wechselt Fellini zu der Szene, in der Guido am folgenden Tag den Kardinal trifft. Als er ihn um Einverständnis zu seinem Film bittet, lenkt dieser die Aufmerksamkeit auf den Ruf eines Vogels und unterbricht dadurch das Gespräch. Guido, ungeduldig,

¹⁷⁰ Burke 1996, ebd.

¹⁷¹ S. Fellini 1974b, S. 43

¹⁷² Bondanella 1992, S. 167

schaut um sich und sieht eine Frau den Hang herabkommen. Der Blick auf ihre dicken Beine wird zum Auslöser einer weiteren Erinnerung an früher, diesmal an seine Jugend.

Die Szene beginnt auf dem Schulhof, den Guido mit einer Gruppe gleichaltriger Freunde verlässt, um zu der riesigen Prostituierten Saraghina¹⁷⁴ an den Strand zu laufen. Gegen Geld tanzt sie vor den Kindern, am Ende auch mit Guido. Als einziger der Gruppe wird er von den beiden katholischen Lehrern erwischt und zur Strafe erst seiner Mutter und dann seinen Mitschülern vorgeführt. Er muss während des gemeinsamen Essens vor den anderen Schülern auf Erbsen knien. Nach der Beichte kehrt er alleine zur Saraghina zurück, die ihn wie einen Komplizen begrüßt.

Zeigte die erste Erinnerung seine Faszination an Darstellungen, so verbindet der Tanz Saraghinas die verselbständigte szenische Darstellung mit Sexualität. Das Thema der Schuld, das sich auch in dem Traum von den Eltern fand, findet sich in dieser Fiktion in Form von – katholischer – Bestrafung durch die Zwangsdarstellung Guidos vor seinen Mitschülern wieder. Sexualität, Schauspiel und Schuldgefühl treffen in dieser Szene aufeinander. Hierin erklärt sich Guidos Suche nach der idealen Frau:

„Unable to imagine a woman as a complete person, as both a free subject and an object of desire, Guido is condemned to search guiltily for the Ideal [...].“¹⁷⁵

Die Kritik des Schriftstellers Daumier an einer „Figur aus Ihren Kindheitserinnerungen“ aus dem Drehbuch, die sich direkt an die Szene anschließt, projiziert Guidos Suche nach einer Frau auf seinen Film.

Während die „initial control“ der vorhergehenden Erinnerung noch bei dem Zauberer lag, so ist die folgende Sequenz „more activeley generated by Guido“¹⁷⁶. Die narrative Struktur seiner Erinnerung zeigt, das „Guido is not merely recalling but is also creating and organizing“¹⁷⁷. Guidos Versuch, Kontrolle über sein Bewusstsein zu erlangen, führt also zu einer Ordnung desselben. Entsprechend konfrontiert er sich in der folgenden Fiktion bewusst mit der Kirche.

Die darauffolgende Szene wird wiederum mit einer verselbständigten szenischen Darstellung, einer Einstellung eines Orchesters, eingeleitet. In einer Naheinstellung weist ein Ansager mit Mikrofon den Kurgästen, die in zwei Reihen die Treppe in das Bad hinabsteigen,

¹⁷³ Die Zitate stammen aus der deutschen Fassung des Films

¹⁷⁴ Die Saraghina stellt einen Figurentyp Fellinis dar, der als eine seine Kindheitserinnerungen in unterschiedlichen Filmen auftaucht, so auch in *Roma*. Sie ist durch ihre extreme äußere Erscheinung gekennzeichnet, die sich hier in Verbindung ihrer ausladenden, männlichen Größe und einer üppigen Sexualität begründet.

¹⁷⁵ Bondanella 1992, S. 168

¹⁷⁶ Burke 1996, S. 128

¹⁷⁷ Burke 1996, S. 129

unterschiedliche Kabinen zu. Unter ihnen befindet sich auch die geheimnisvolle Frau, Caterina Boratto, der Guido hier begegnet, die ihn aber nach wie vor mit keinem Blick würdigt. Wie bei der Darstellung des Heilbrunnens betont Fellini durch das Orchester, den Ansager und den Auftritt Borattos in dieser Szene die Selbstdarstellung und Inszenierung der Gesellschaft.

Die Kulisse des Schlamm-bads ist Ausgangspunkt für die Fiktion Guidos. Nachdem er sich auf einer der Bänke in dem Dampf niedergelassen hat, ertönt eine Stimme über Lautsprecher, die Guido zu dem Treffen mit dem Kardinal lädt. In einer Point-Of-View Einstellung begegnen ihm die Mitarbeiter seines Films, die ihm seine Kleidung reichen und Ratschläge für das Treffen geben. Den Kardinal beobachtet Guido durch ein aufklappbares Fenster bei seinem Bad. Auf Guidos Einleitung „Eminenz, ich bin nicht glücklich“ antwortet der Kardinal, dass dies „nicht ihre Aufgabe“ sei. Anstatt einer Lösung für seine Suche bietet der Kardinal für Guidos Streben nach Glück ein Streben nach Heilung an. Das Heil der Kirche impliziert seine Schuld die, in der Kirche, vorausgesetzt wird. Zu einem Gespräch über den Film kommt es in der Szene nicht.

Wiederum zeigt die Kritik des Begleiters des Kardinals an dem Drehbuchentwurf, die diesmal der Szene vorausging, den Zusammenhang von Guidos Streben nach Glück und seinem Film. Im Gegensatz zu seinen anderen Fiktionen äußert er seinen Wunsch zum ersten Mal direkt, wobei sich als Antwort der Kirche die Klappe wieder vor ihm verschließt und Guido mit sich selbst alleine zurückbleibt.

Auf die Szene folgt ein Gang über die Kurpromenade, der wiederum von einer Einstellung auf ein Orchester eingeleitet wird. Guido trifft seine Frau Luisa, mit der er zu der von seinem Team konstruierten Kulisse eines Raumschiffs fährt. Von der Exkursion zurück im Hotelzimmer, beginnt ein Streit zwischen Guido und Luisa, worauf sie die Nacht in getrennten Betten verbringen. Am nächsten Morgen, beim gemeinsamen Frühstück mit Rosella, fährt Carla in einer weiß verhängten Kutsche vor. Der Streit zwischen Guido und Luisa entbrennt von Neuem, da er sein Verhältnis mit seiner Geliebten leugnet. Schließlich lehnt er sich in seinem Stuhl zurück und beginnt mit seinem Tagtraum.

Dieser startet am selben Ort. In der Vorstellung geht Luisa an den Tisch Carlas und macht ihr Komplimente, bevor die zwei Frauen zusammen, im Takt der Musik tänzelnd, an Guido vorbeigehen. Hier beginnt der Traum von seinem Harem. In dem Haus seiner Kindheit sind alle Frauen aus seinem Leben versammelt: Luisa, Carla, Rosella als Besuch, die geheimnisvolle Caterina Boratto, die französische Schauspielerin seines Films, Saraghina, sein früheres Kindermädchen und einige andere Damen. Als Guido zur Tür herein kommt,

wird er von ihnen umringt, während er Geschenke verteilt. Nach seinem Bad ruft die Tänzerin Jaqueline Bonbon einen Aufstand aus, den Guido nur mit der Peitsche verhindern kann. Zum Abschied darf Jaqueline ihren letzten Tanz antreten, bevor sie ins Quartier der alten Damen geschickt wird. Beim anschließenden Abendessen zeigt sich Guido leicht verstimmt, und Luisa bemüht sich, ihn aufzuheitern. Während alle anderen ins Bett gehen, wird sie noch lange wach bleiben und die Hausarbeiten vollenden.

Guidos Bad in dem Bottich erinnert an die Szene aus Guidos Kindheit. Saß in der Erinnerung der Kindheit während des Bades das Mädchen mit dem Zauberspruch an der Luke oberhalb des Bottichs, so präsentiert sich ihm jetzt Edi im Straußenkleid von oben. Nach dem Bad trocknet ihn sein Kindermädchen ab und hüllt ihn in ein Laken. Zugleich sorgt Luisa für die Ordnung des Haushalts, während Guido, der Selbstdarsteller, mit der Peitsche im Mittelpunkt steht. Sein jetziges Selbstbild, die Geborgenheit seiner Kindheit und seine unterschiedlichen Frauenbilder versucht Guido in der Haremsvorstellung zu vereinen:

„Accordingly, though the harem sequence derives partly from a desire to escape Luisa’s wrath, it is also Guido’s attempt to synthesize [...] elements of his life that have been divided.“¹⁷⁸

Die einzige Frau, die in der Szene fehlt, ist Claudia. Als die ideale Frau stellt sie keinen Teil aus Guidos Erfahrungen dar, den er mit anderen weiblichen Personen vereinen muss, sondern sie sammelt die gegensätzlichen Pole in sich.

Verhält sich Guido in den Träumen zunächst passiv und kann sich seine Situation nicht erklären, so stellen seine Erinnerungen Auseinandersetzungen mit den Wurzeln für seine Situation dar. Die Suche nach Erklärung mündet in der Konfrontation seiner Wünsche mit der katholischen Kirche in dem Schlammbad. Die Haremssequenz stellt nun einen aktiven Versuch dar, die verschiedenen Seiten seiner Person und seines Frauenbildes zu vereinen. Insofern endet die Szene auch mit einem Monolog Luisas, der in Bezug zu dem abendlichen Streit steht, nur dass Luisa nun Guidos Sicht übernommen hat. Guidos Versuch der Vereinigung führt ihn zu seiner Auseinandersetzung mit Luisa zurück.

Die Fiktionen Guidos lassen sich also als selbstreflexive szenische Darstellungen bezeichnen. Als Szenen des Films bilden sie eine Metaebene zu der „Realitätsebene“ der Handlung. Viele der Fiktionen sind durch szenische Darstellungen geprägt, oder stehen im Zusammenhang mit dem Film Guidos, und bringen die verschiedenen „Darstellungsformen

¹⁷⁸ Burke 1996, S. 131

zur Darstellung“¹⁷⁹. Gleichzeitig reflektieren sie die Situation der Figur, so dass sich ihr Verlauf als ein Prozess von „Growing consciousness and control“¹⁸⁰ bezeichnen lässt.

3.2.3.2. Vermischung der Realitätsebenen: Die Probeaufnahmen

Die Szene der Probeaufnahmen beginnt mit einer Nahaufnahme Guidos, der immer noch in Gedanken mit Luisa argumentiert. Die Auseinandersetzung wird sich in der Szene weiter fortsetzen, da an der Projektion nicht nur Guido und sein Filmteam teilnehmen, sondern auch seine Frau Luisa und ihre Freunde.

Die Vorführung findet in einem angemieteten Kino statt, wo Guido die endgültige Auswahl über die Schauspieler seines Films treffen soll. Der Kommunikationsraum des Kinos suggeriert zwar ästhetische Distanz der Zuschauer zu der Darstellung auf der Leinwand, doch hängt der gemeinsame Erfolg von dem Material und Guidos Auswahl ab. Die Darstellung kann also als eine selbständige szenische Darstellung betrachtet werden, da sie auf die lebensweltliche Situation der gemeinsamen Arbeit an dem Film gerichtet ist. Jedoch verringert sich die ästhetische Distanz Guidos und Luisas durch die Auswahl der Schauspieler und Rollen des Films.

Die erste Projektion, die Fellini zeigt, sind Probeaufnahmen für die Rolle der Liebhaberin. Das Aussehen der Schauspielerin ähnelt Carla, was ihre Körpergestik und besonders das gleiche Kostüm betonen. Auch die Schauspielerin der Ehefrau ähnelt in ihrem Äußeren Luisa, was wiederum eine identische Brille der Schauspielerin auf der Leinwand und der Luisa im Publikum betont. Eine weitere Rolle ist die der Saraghina. Die geprobtten Szenen entsprechen den Szenen aus Guidos Kindheitserinnerungen. Die Probeaufnahmen scheinen also nicht wirklich in Bezug zu dem Filmprojekt zu stehen:

„Neither the mistress nor the wife nor La Saraghina could conceivably have anything to do with a science-fiction film about the aftermath of nuclear war“¹⁸¹.

Stattdessen scheinen sie sich eher auf Guidos Leben zu beziehen:

„The link between the screen tests and Guido’s projected film has been suddenly broken as Fellini mingles screen tests for Guido’s projected but never visualized science – fiction *film* with tests that seem to cast actresses to play characters in Guido’s *life*.“¹⁸²

¹⁷⁹ Berg 1985, S. 30

¹⁸⁰ Burke 1996, S. 128

¹⁸¹ Bondanella 1992, S. 172

¹⁸² Bondanella 1992, S. 172

So glaubt Rosella, Luisas beste Freundin, bei einer Szene der Probeaufnahmen Luisa auf der Leinwand zu erkennen. Auch ihre anderen Freundinnen sehen hier Zusammenhänge. Guidos lebensweltliche Situation findet sich somit im Zuschauerraum und in der szenischen Darstellung wieder, wodurch er jegliche ästhetische Distanz zu den Aufnahmen verliert. Diese Zusammenführung der zwei Ebenen verdeutlicht auch die Auseinandersetzung zwischen Luisa und Guido über die Probeaufnahmen hinweg.

Nach der ersten Einstellung, welche die Geliebte im gleichen Kostüm wie Carla zeigt, schneidet Fellini eine Nahaufnahme Luisas, die sichtlich angespannt das Geschehen auf der Leinwand verfolgt. Über eine weitere Einstellung der Geliebten bewegt sich Fellini nun zu Guido, der verzweifelt sein Gesicht mit seinem Hut bedeckt. Als die Darstellerin der Ehefrau auf der Leinwand einen Monolog über die Lügen ihres Mannes spricht, der direkt an die Gespräche zwischen Luisa und Guido anknüpft, spitzt sich die Situation zwischen dem Ehepaar zu. Während die Freundinnen Luisas böse Bemerkungen in Richtung Guido von sich geben, zeigt eine Totale dagegen Guidos Verlorenheit zwischen den Stühlen des Saals. Die Figuren besitzen keine Distanz zu dem Film Guidos, was sich in dem gekränkten Abgang Luisas ausdrückt. Guido folgt ihr. Auf dem Flur kommt es zu einem kurzen Streitgespräch, in dem Guido Luisa mit der Äußerung „Es ist doch nur Film“ beschwichtigen will. Daraufhin wird Luisa besonders ärgerlich und kündigt Guido an, sie „werde nie wieder zu ihm zurückkehren“.

Führt Guidos Projektion seiner lebensweltlichen Situation auf die selbständige szenische Darstellung zu Luisas gekränkter Rückkehr in das Hotel, so bedeutet die öffentliche Präsentation seiner Fiktion in Form der Probeaufnahmen einen Schritt in seiner Auseinandersetzung mit sich selbst:

„The screen tests prove the turning point for Guido [...] They are [...] the furthest Guido has come in opening himself out to others and to his own weakness.“¹⁸³

Existierten die anderen Fiktionen nur in Guidos Kopf oder auf dem Papier, so präsentiert Guido mit den Probeaufnahmen seine Vorstellungen und sein Leben einer größeren Öffentlichkeit.

Aus dieser Öffnung resultiert Guidos Entschluss, seinen Film abzusagen. Die erste Person, die davon erfährt, ist Claudia, die hier zum ersten Mal in ihrer Rolle als Filmstar auftritt. Mit ihr verlässt Guido das Kino wieder, um eine Spazierfahrt zu machen, auf der er sein privates Leben mit seinem Film vermischt. Auf seine Frage „Wärest Du fähig, alles hinzu-

¹⁸³ Burke 1996, S. 131

schmeißen?“ reagiert sie mit der Gegenfrage „Und wärst Du es ?“, worauf Guido mit „Nein, so ein Typ wie der wäre dazu nicht fähig“ sich nicht persönlich angesprochen fühlt, sondern über die Rolle seiner Hauptfigur spricht. Auch die Beschreibung des ersten Auftretts der Hauptfigur aus Guidos Film beschreibt seinen eigenen Auftritt in der Kurgartensequenz aus *8½*. Die Figur aus Guidos Film und die Figur aus Fellinis Film werden hier identisch.

Auf dem Platz des leeren „Palazzo[s]“¹⁸⁴ begegnet Guido die dritte Erscheinung Claudias, der idealen Frau. In einer Einstellung durch ein Fenster sieht man sie eine Kerze anzünden, die sie danach auf einen gedeckten Tisch im Hof trägt. Bevor sie verschwindet, lächelt sie in Richtung des Autos, indem Guido und Claudia sitzen. Claudias Frage „Und weiter?“ verdeutlicht, dass er ihr die Erscheinung als eine Szene des Films beschrieben hat. Wiederrum vermischen sich hier die lebensweltliche Situation Guidos und seine Fiktion, wie sich auch in der Projektion der Probeaufnahmen lebensweltliche Situation und das Filmprojekt des Regisseurs nicht voneinander trennen lassen. Da Guido als Filmfigur Fellinis zugleich zu einer Filmfigur aus seinem eigenen Film wird, verweist diese Vermischung auf den Regisseur von *8½*:

„Wir haben hier nicht nur einen Film über das Kino, sondern einen Film über einen Film, der sich selbst auf das Kino bezieht; nicht nur einen Film über einen Filmemacher, sondern einen Film über einen Filmemacher, der sich selbst in seinem Film spiegelt.“¹⁸⁵

Die selbstreflexive szenische Darstellung in *8½* führt also in der Konfrontation von lebensweltlicher und fiktionaler Situation Guidos zu einer „Triplierung“¹⁸⁶ des Films, die nicht nur die unterschiedlichen Darstellungsebenen im Film thematisiert, sondern über den Film hinaus auf die lebensweltliche Situation des Regisseurs verweist. Die „autorreferenziellen“¹⁸⁷ Bezüge der Figur Guidos werden in der selbstreflexiven szenischen Darstellung des Films weitergeführt. In der Schlusszene tritt der Regisseur Guido schließlich hinter den Regisseur Fellini zurück.

In der Szene der Probeaufnahmen vermischen sich also die lebensweltliche Situation Guidos und die Ebene seiner Fiktionen. Dabei vermischt sich auch die Ebene des Films mit der lebensweltlichen Situation Fellinis, die hier thematisiert wird.

¹⁸⁴ Fellini 1974b, S. 93

¹⁸⁵ Metz 1972, S. 291 f

¹⁸⁶ Metz 1972, S. 294

¹⁸⁷ Strohm 1993, S. 34

3.2.3.3. Die Auflösung der beiden Filme ineinander: Pressekonferenz und Schlusszene

Nach der letzten Fiktion der idealen Frau Claudia erklärt Guido der lebensweltlichen Claudia, er werde keinen Film machen. Diese Erleichterung wird im nächsten Moment aufgehoben, als der Produzent, der Commandatore, und sein Team erscheinen um Guido von der Pressekonferenz zum Beginn der Dreharbeiten am nächsten Tag zu benachrichtigen.

Die Pressekonferenz findet am Strand bei dem Gerüst des Raumschiffs statt, wohin Guido gegen seinen Willen von zwei Mitarbeitern des Commandatore gebracht wird. Unzählige Journalisten, aber auch Bekannte, wie der Zauberer Maurice und der Assistent der französischen Schauspielerin, warten hier auf ihn. Neben dem Produzenten nimmt er an einem erhöhten Tisch Platz, von wo aus er eine Ansprache halten soll, wogegen er sich aber weigert. Da der Andrang und Tumult immer größer werden, ruft Guido in seiner Verzweiflung nach Claudia, doch es erscheint ihm nur das Bild Luisas im Hochzeitskleid. Als ihm einer der Mitarbeiter einen Revolver zusteckt, kriecht er unter den Tisch und erschießt sich.

In der Szene gehen Realität und Fiktion ineinander über. Wie bei der Darstellung des Kurbrunnens und der Fiktion des Schlammabades findet sich auch hier zu Beginn der Szene eine lange Point-Of-View Kamerafahrt. Da sich die Journalisten direkt an die Kamera wenden, verweist die Kamerabewegung auf Guido als Autor der Szene. In der gleichen Einstellung jedoch zeigt Fellini seine Hauptfigur im Hintergrund das Bild durchqueren, was den Bezug zu Guido wiederum widerlegt. Da aber Guido nicht der Ausgangspunkt der Szene ist, kann sie nicht als seine Fiktion angesehen werden:

„[...] in contrast to the earlier memories [...] there is no point-of-view coding of Guido, no shot or dialogue of any sort establishing him as the author of what we are seeing.“¹⁸⁸

Dennoch erzeugen die extreme Darstellung der Journalisten, die Guido bedrängen, die Musik und das Orchester, die Anwesenheit Luisas im Hochzeitskleid zwischen den Journalisten und die Einstellung auf den weinenden Mitarbeiter einen fiktiven Charakter der Szene. Auch sein Tod kennzeichnet sie als eine Fiktion, da er in der folgenden Szene wieder auftritt. Zugleich scheinen der Rahmen der Veranstaltung, die Anwesenheit des Commandatore und seines Teams die Szene in der Ebene von Guidos „Realität“ zu verankern. Während die anderen Fiktionen Metaebene und Realitätsebene zu einander in Bezug setzten, aber klar voneinander trennten, gehen hier die beiden Ebenen ineinander über.

Die Vermischung der zwei Ebenen, Realität und Fiktion, lassen die Pressekonferenz als die „fusion of his [Guidos, DF] own ego-transcendent consciousness and his world“¹⁸⁹ be-

¹⁸⁸ Burke 1996, S. 133

trachten. Diese Fusion scheint nicht bewusst von ihm intendiert, sondern ein Resultat seiner bisherigen Entwicklung zu sein. Statt einer Fiktion Claudias, der idealen Frau, wird er hier mit Luisa und ihrer Drohung, ihn zu verlassen, konfrontiert. Sein Versuch, in die Fiktion zu flüchten, scheint nicht mehr zu funktionieren, und so bleibt der Selbstmord als eine Befreiung von den inneren Zwängen und den Zwängen des Films, denen er unterliegt.

In der folgenden Szene verabschiedet sich Guido von dem Gerüst des Raumschiffs, das soeben abgebaut wird. Daumier, der ihn begleitet, beglückwünscht ihn zu seinem Entschluss und hält einen kurzen Vortrag über die Sinnlosigkeit, unvollkommene Dinge zu schaffen. Von dieser Szene geht die letzte Fiktion, die Schlusszene des Films, aus. Als Guido mit Daumier im Auto sitzt und abfahren will, kommt der Zauberer Maurice angelaufen und hält ihn auf. Noch während Daumier spricht, ruft er Guidos Vorstellungen zurück. In diesen ist zunächst Claudia zu sehen, dann sein Kindermädchen, Saraghina und seine Eltern. Während Claudia von ihm fortläuft, bewegen sich die Personen aus Guidos Leben in seine Richtung, in die Zirkusmanege, die vor dem Gerüst des Raumschiffs steht. In einem imaginären Dialog mit Luisa erkennt Guido seine Verwirrung und Ängste und bittet sie schließlich, bei ihm zu bleiben. Als sie bejaht, betritt auch er die Manege und beginnt zu inszenieren.

Ein kleines Clownsorchester, das von dem jungen Guido aus der Szene mit Saraghina angeführt wird, dreht eine Runde in der Manege, bevor sie vor dem verhangenen Gerüst anhalten. Die Vorhänge öffnen sich, und alle Menschen aus Guidos Leben sowie aus seinem Film steigen die Treppe hinunter. Von Maurice angeführt, bilden sie auf der Balustrade der Manege einen Reigen, in den sich schließlich auch Guido Hand in Hand mit Luisa einreicht. In den letzten zwei Einstellungen des Reigen ist er nicht mehr von den anderen Protagonisten zu unterscheiden. Er selbst wird dadurch zum Teil seiner Inszenierung und zugleich eins mit seinen Mitmenschen:

„The concluding sequence, in which Guido is joined by major figures from his past and present [...] seems to offer a concluding moment of psychological integration.“¹⁹⁰

Guidos Prozess seiner Selbstfindung ist damit zu einem Ende gekommen. Fähig, seine Fehler und Verwirrungen als einen Teil seiner selbst zu erkennen, kann er Luisa und seine Mitmenschen anerkennen. Die einzige Person, die in der letzten Szene nicht zu sehen ist,

¹⁸⁹ Burke 1996, S. 134 f

¹⁹⁰ Burke 1996, S. 125 f

ist Claudia. Als „Ideal Woman“ ist sie jetzt „superfluous“¹⁹¹, da ihre Funktion als Fluchttort keine Rolle mehr spielt.

Zurück in der Manege bleiben der junge Guido und die Kapelle. Die szenische Darstellung des Reigens findet im Rahmen von Guidos Inszenierung statt, in der alle Figuren aus seinem Leben mitwirken. Film und Leben Guidos verbinden sich schließlich vollkommen und gehen ineinander über. Damit verschmelzen auch die Darsteller aus *8½* mit den Darstellern aus Guidos Film, wobei für diesen in Guido ein Hauptdarsteller gefunden ist. Die Vermutung, die sich im Verlauf des Films schon andeutete, bestätigt sich schließlich.

Der Film kehrt aus dieser Fiktion nicht mehr in seine Realitätsebene zurück, und auch Guido als Kind verschwindet schließlich. Als Autor der letzten Fiktion bleibt damit nur noch Fellini übrig:

„[...] das Kind Guido ist Symbol geworden für das Kind Fellini, weil der Platz des Regisseurs, *der im Moment leer steht*, nur von einer außerhalb der Handlung stehenden Person eingenommen werden kann, also durch Fellini selbst.“¹⁹²

Die selbstreflexive szenische Darstellung der Fiktionen Guidos mündet schließlich in der unauflösbaren Vermischung seines Films mit dem Film von Fellini. In der Szene, in der Guido die Kapelle in der Manege inszeniert, wird dies besonders deutlich. Die Anweisungen, die er dem kleinen Guido und den Protagonisten seines Films gibt, scheinen hier direkt für Fellinis Film inszeniert, da dieser genau die von ihm inszenierten Szenen zeigt. Ruft Guido dem kleinen Jungen zu, er möge jetzt zu dem Vorhang gehen, so gilt dieser Ruf gleichzeitig der Kamera Fellinis, die auf den Vorhang zufährt. Als er seinen Protagonisten sagt, sie sollen jetzt die Treppe hinunter kommen, so betrifft dies auch die Protagonisten Fellinis, die nun die Treppe hinabsteigen. Als schließlich der kleine Junge als der letzte Protagonist Guidos die Manege verlässt, so blendet auch die Kamera ab. Am Ende steht der Titel der beiden Filme: *8½*.

Durch die Komplexität, die der Film vor allem durch die Vermischung unterschiedlicher Realitätsebenen erreicht, bleiben seine komischen Seiten beim ersten Sehen oft verschlossen. Ist das Spiel mit den Ebenen jedoch verstanden, so finden sich viele selbstironische Anspielungen. Die theatralen Elemente der szenischen Darstellungen und der vitale Rhythmus des Films erinnern an den Karneval, worauf Peter Wuss unter Bezug auf Michail Bachtin hingewiesen hat:

¹⁹¹ Bondanella 1992, S. 177

¹⁹² Metz 1972, S. 296

„‘Der Karneval bildet in einer konkret – sinnlichen, in einem Mischbereich von Realität und Spiel erlebten Form einen neuen Modus der Beziehung von Mensch zu Mensch aus, der sich den allmächtigen sozialhierarchischen Beziehungen des gewöhnlichen Lebens entgegensetzt’.“¹⁹³

Neben den formalen Gemeinsamkeiten scheint sich auch in dem Ende und Guidos Wunschvorstellung ein „neuer Modus der Beziehung[en, DF]“ zu etablieren. Auch der Schluss im Zirkus und die Clownskapelle unterstützen diesen Bezug zu der Struktur des Karnevals.

Führen die szenischen Darstellungen in *La Strada* und *Die Nächte der Cabiria* zu einer besonders authentischen Inszenierung der Hauptfiguren des Films, so verdeutlicht die selbstreflexive szenische Darstellung in *8½* gerade die Mechanismen der Inszenierung. Sie setzt hier die innerfilmische Darstellung zu der Inszenierung des Films in Bezug und löst damit einen Reiz der Mehrschichtigkeit und Komplexität aus, durch den sich in *8½* die Ebene der innerfilmischen szenischen Darstellung nicht mehr von der Ebene der Filmrealität trennen lässt. Nicht nur für die Figur, sondern auch für den Filmzuschauer gehen Realität und Fiktion untrennbar ineinander über.

¹⁹³ Bachtin 1969, zit. nach: Wuss 1990, S. 91

3.3. Variété als Grundstruktur von *Roma*

Roma stellt nach *La Dolce Vita* und *Fellini Satyricon* Fellinis dritten Film über Rom dar. Die szenischen Darstellungen des Films sind hier die einzelnen Episoden über die Stadt Rom. Sie spielen auf drei unterschiedlichen Zeitebenen und werden von der Figur eines Herausgebers präsentiert. Da dieser sich an den Zuschauer des Films richtet, können sie als selbstreflexive szenische Darstellungen betrachtet werden.

Die einzelnen Episoden sind dabei nicht miteinander verknüpft. Geprägt von szenischen Darstellungen, setzt sich die Struktur der unverknüpften Szenen auch in den Episoden selbst fort, bis schließlich das einzelne Filmbild als szenische Attraktion bezeichnet werden kann.

3.3.1. Fellini als Herausgeber des Films

Wie in *8½* tritt die zentrale Figur des Films in der Rolle eines Filmregisseurs auf, die auf drei verschiedenen Zeitebenen präsentiert wird. Zusätzlich zu den drei unterschiedlich alten Schauspielern der Figur kommt hier die Stimme eines Kommentars dazu. Einer der Darsteller ist Fellini selbst, der den erwachsenen Regisseur spielt. Verweist die Figur Guido im Verlauf des Films auf die Person Fellinis, so ist dieser Hinweis hier wesentlich deutlicher, da der Regisseur selbst als selbstreflexiver szenischer Darsteller auftritt.

Anders als Guido in *8½* kann die Figur des Regisseurs in *Roma* auf Grund ihrer seltenen und unzusammenhängenden Auftritte nicht als eine Hauptfigur, sondern als ein Herausgeber des Films betrachtet werden. Eine durchgehende Handlung des Films gibt es damit nicht, sondern nur den Rahmen, den die Figur des Herausgebers für die einzelnen Episoden des Films erzeugt.

3.3.1.1. Aufbau des Films

Da der Herausgeber des Films die einzelnen Episoden präsentiert, stehen sie ohne einen inhaltlichen Bezug der Episoden zueinander. Dieser Aufbau des Films spiegelt sich in der Varietészene wider:

„Each of these other sequences is organized along the same aesthetic lines as a variety show, and thus they all dramatize and visualize the narrative of *Roma* itself: extremely discontinuous but highly entertaining individual sequences characterized by autonomous imagery that propels the narrative visually rather than verbally according to a literary story line.“¹⁹⁴

¹⁹⁴ Bondanella 1992, S. 198 f

Authentifizierte die „Herausgeberfiktion“ Zampanòs in *La Strada* seine Auftritte, so führt die Inszenierung der Figur hier zu einer Authentizität der einzelnen Episoden über Rom. Wie in *8½* sind auch in *Roma* die szenischen Darstellungen nicht Ereignisse innerhalb der Filmhandlung. Als die selbstreflexiven szenischen Darstellungen können die einzelnen Szenen oder Episoden des Films betrachtet werden. Diese werden von dem Herausgeber des Films präsentiert und richten sich dadurch direkt an den Zuschauer des Films. In den einzelnen Episoden finden sich zugleich szenische Darstellungen.

Die erste Episode des Films zeigt die Kindheitserinnerungen des Herausgebers an Rom, die durch szenische Darstellungen geprägt sind. Seine Vorstellungen scheinen sich bei seiner Ankunft in der Hauptstadt in der folgenden Episode zu bestätigen. Der anschließende Dreh eines Dokumentarfilms über die Umgehungsstraße Roms spielt schließlich in der Gegenwart des Films.¹⁹⁵ Hier tritt Fellini selbst zum ersten Mal auf. In der nächsten, kurzen Episode macht er mit seinem Team Filmaufnahmen an der Villa Borghese, woran sich die Vorstellung eines Volkstheaters während des Kriegs schließt. Eine weitere dokumentarische Episode zeigt daraufhin die Bauarbeiten an der U-Bahn, bevor der Film in die Bordelle der Stadt aus der Jugendzeit des Regisseurs blickt. In der Gegenwart spielt schließlich wieder die kirchliche Modenschau, wie auch die letzten beiden Episoden, die Dokumentation der Festa de Noantri sowie das abschließende Finale der Motorräder.

Der Aufbau des Films ist also durch die unzusammenhängenden Episoden strukturiert, worin er an den Aufbau einer Aufführung im Varieté erinnert.

3.3.1.2. Inszenierung der Figur Fellinis

Der Film beginnt mit drei alten Frauen, die nachts auf ihren Fahrrädern an einem Feld vorbeifahren. In dieser Szene ist zum ersten Mal der Kommentar des Films zu hören.¹⁹⁶ Der Sprecher spricht von seinen „frühesten Erinnerungen“ an die Stadt in Form eines Steins, der „wenig außerhalb meines Heimortes auftragte“. Wie zum Beweis fährt die Kamera auf einen großen Stein zu und lässt auf diesem eine Kilometerzahl nach Rom erkennen. Der zweite Kommentar folgt in der Szene darauf und spricht die Schulerinnerungen des

¹⁹⁵ Burke legt die Jahreszahlen der unterschiedlichen Zeiten des Films mit ca. 1930, 1939 und 1970 fest. Aus meiner Sicht ermöglicht der Film keine genaue Einordnung, doch lässt sich die Handlung um diese Zeit anordnen. Siehe Burke 1996, S. 191 f

¹⁹⁶ In der deutschen Fassung ist der Erzähler öfter zu hören. Schon während des Vorspanns ordnet ein Text aus dem Off den Film als ein Porträt der Stadt dem Erzähler zu. In der deutschen Fassung kommt ihm ein stärker erklärender Charakter zu. Siehe dazu auch Bondanella 1992, S. 195 und S. 202, und Burke 1996, S. 192

Erzählers an. Die Szene zeigt einen Schulausflug, bei dem der Lehrer Cäsar zitiert und mit einer Gruppe von Schülern einen Bach, den „Rubikon“, überquert. Dabei hebt sich im Bild keine Figur von der Gruppe der anderen Schüler ab, die der Stimme des Kommentars zugeordnet werden kann. Eine solche findet sich erst in einer späteren der lose aneinandergereihten Szenen, in der Figur eines kleinen Jungen in einem Matrosenanzug. Durch das Kostüm erinnert er an den kleinen Jungen im Kino aus einem weiteren Film Fellinis, *A Directors Notebook*¹⁹⁷. Er lässt sich als „eine typische Fellini-Figur“ betrachten, der „stets eine autobiographische Note verliehen ist“¹⁹⁸. Insgesamt tritt er in der ersten Episode dreimal auf.

Während ein einmaliger Zoom in der Szene der Dia-Vorführung seine Anwesenheit verdeutlicht, ist er im Kino häufig zu sehen, bevor er in der letzten Szene zusammen mit anderen Kindern am Bahnhof den Zügen nachblickt. Er tritt dabei als ein Zuschauer auf, dem keine handlungstragende Position zukommt. Nur der Zoom und die Wiederholung seines Auftretens ordnen den kleinen Jungen im Matrosenanzug der Figur eines Erzählers zu, die sich aus dem Kommentar und dem kleinen Jungen zusammensetzt. Die Episoden des Films können als seine persönlichen Erinnerungen betrachtet werden.

Die erste Episode endet am Bahnhof des Städtchens. Der kleine Junge hebt sich hier in der letzten Einstellung, in der zu sehen ist, von den anderen Figuren ab, indem Fellini ihn auf den Zaun klettern lässt. Dies verdeutlicht die Verbindung zu der Figur in der nächsten Episode, die mit der Ankunft eines jungen Mannes am Bahnhof in Rom beginnt.¹⁹⁹ Auch diese Figur besitzt autobiographische Züge und knüpft damit an früheren Filmen Fellinis an:

„The young man coming to Rome from the provinces, as Fellini did in 1939, is found in *The White Sheik*, *I vitelloni*, *La dolce vita* and *Roma* [...] Many of his films have characters that may be taken, to some extent, as representing the director himself. The most obvious of these is Guido in *8 ½*, who even wears the hat and cape which have become trademarks for Fellini. Peter Gonzales, as the young Fellini in *Roma*, wears these accessories [...].“²⁰⁰

So verweist auch diese Figur auf den Regisseur Fellini. Die Episode zeigt die ersten Eindrücke des jungen Mannes am Bahnsteig, die Ankunft in seiner Wohnung, ein gemeinsames Abendessen in einer Trattoria und einen nächtlichen „Spaziergang“²⁰¹. Anders als der kleine Junge ist der junge Mann in dieser Episode öfters zu sehen. Durch die springende Kameraführung jedoch wird auch er nicht zu einer wirklichen Hauptfigur der Episode.

¹⁹⁷ Fellini 1969

¹⁹⁸ Strohm 1993, S. 147

¹⁹⁹ In der deutschen Fassung verbindet ein Kommentar die beiden Episoden und betont diesen Zusammenhang zusätzlich. Dieser Kommentar fehlt in der Originalfassung

²⁰⁰ Rosenthal 1976, S. 32

Die Szene am Bahnhof in Rom beginnt mit einem Blick aus dem fahrenden Zug auf die Gepäckträger. Die nächste Einstellung zeigt einen der Gepäckträger vom Bahngleis aus, der einen Koffer entgegennimmt. Erst in der dritten Einstellung ist der junge Mann zu sehen, der scheinbar zufällig in den Ausschnitt der Kamera tritt. Sie folgt ihm den Bahnsteig hinab, holt ihn ein und beginnt ihn zu umkreisen. Als der junge Mann in diesem Moment in Richtung der Kamera blickt, wechselt die Einstellung in ein Bild aus seiner Perspektive. Durch die Einnahme der entgegengesetzten Perspektive springt die Kamera, wie auch in der nächsten Einstellung, in der sie in die ursprüngliche Perspektive zurückkehrt, ohne dazwischen den Protagonisten zu zeigen. Durch die Sprünge und durch den fehlenden Bezug zu dem jungen Mann erscheint die Kameraführung von ihm losgelöst. Sie stellt seine Perspektive dar, ohne diese tatsächlich in Bezug zu ihm zu setzen.

Im weiteren Verlauf der Szene wiederholt sich diese springende Kameraführung. Zwei Einstellungen der Sehenswürdigkeiten Roms von einer fahrenden Tram bewegen sich in die entgegengesetzte Richtung zu der Tram, auf welcher der junge Mann fährt. In dem Wohnhaus wirft er einen Blick aus dem Fenster. In dem Hinterhof des Hauses schwenkt die Kamera von unten nach oben, während der Protagonist von oben herab blickt. In der letzten Szene der Episode ist der fehlende Bezug zur Figur besonders deutlich, da die Kamerabewegungen den Blick einer Person implizieren, diese aber zwischen den Einstellungen des Abendspaziergangs gar nicht gezeigt wird.²⁰² Diese Inszenierung führt zu einer fehlenden Kontinuität der Figur, da die Einstellungen nicht in Bezug zu ihr stehen.

Die Figuren des kleinen Jungen und des jungen Mannes verweisen auf die Person des Regisseurs Fellini. Sie spielen in der Vergangenheit des Films. Die Episode der Umgehungsstraße bezieht sich nun auf die Gegenwart, was die Frage des Kommentars „Und heute? Wie sieht das Rom von heute aus?“ verdeutlicht. Der Schauspieler, der hier in der Rolle des Filmregisseurs auftritt, ist Fellini selbst. Mit seinem typischen Hut bekleidet, macht er mit seinem Filmteam Aufnahmen einer Umgehungsstraße um die Stadt. Nachdem Guido, der Regisseur in *8½*, eine Figur darstellte, die Fellini repräsentierte, spielt der Regisseur in *Roma* als selbstreflexiver szenischer Darsteller diese Figur selbst. Er kann damit als ein „Selbstdarsteller“²⁰³ bezeichnet werden, der seine eigenen lebensweltlichen Erfahrungen inszeniert. Die lebensweltliche Situation des Regisseurs ist hier nicht von ihrer szenischen Darstellung zu trennen.

²⁰¹ so der Kommentar in der deutschen Fassung des Films

²⁰² Wieder findet sich in der deutschen Fassung ein Kommentar, der die letzten Aufnahmen dem Erzähler zuordnet, in der Originalfassung jedoch fehlt

²⁰³ Strohm 1993, S. 86

Die Episoden des Films erscheinen damit als persönliche Erlebnisse des Regisseurs, die „es angeblich fix und fertig schon gibt bzw. gab“²⁰⁴. Wie die „Erfahrung eines Kindes – das *er* einmal war“ sollen die Episoden aus *Roma* als „tatsächlich gelebte kindliche Realität bzw. Erfahrung“²⁰⁵ betrachtet werden, die vor dem Film schon existierten. Die Filmfigur Fellinis lässt sich damit als die Figur eines „Herausgebers“²⁰⁶ bezeichnen. Ähnlich der Geschichte Zampanòs vor seinen Auftritten in *La Strada* authentifiziert auch in *Roma* die Herausgeberschaft Fellinis die einzelnen Episoden des Films. Die Selbstdarstellung Fellinis verstärkt diese Authentizität, da sie „den Zuschauer zugleich zum Zeugen“²⁰⁷ der Darstellung macht.

Zugleich kann die Figur Fellinis als eine selbstreflexive szenische Darstellung betrachtet werden. Die fehlende Zentralität der Figur in der ersten Episode wie auch bei den Auftritten Fellinis, der jeweils nur kurz zu sehen ist, sowie die Kameraführung bei der Ankunft des jungen Mannes erzeugen keine fortlaufende Kontinuität der Figur. Auch zwischen den drei Figuren gibt es wenig Zusammenhänge:

„Not only are there few if any real links between the actual adult Fellini and the two younger figures, but the figures themselves lack narrative centrality [...] We do not see enough of any of the figures to witness character development or [...] comprehensive autobiographical representation.“²⁰⁸

Die verschiedenen Ebenen der Figur fügen sich hier also nicht zu einer Figur zusammen, sondern bleiben nebeneinander stehen, so dass ihre Differenz deutlich wird. Der Auftritt Fellinis, der die lebensweltliche Situation des Regisseurs zu der verselbständigten szenischen Darstellung des Films in Bezug setzt, wie auch die Wahl eines amerikanischen Schauspielers für die Rolle des jungen Mannes unterstützen diese „self-representation“²⁰⁹ der Figur. Fellini inszeniert die Umgangsformen des jungen Mannes als höflich und zurückhaltend, wodurch er sie als „American rather than Italian“²¹⁰ von denen der anderen Figuren abhebt.

Repräsentierten die selbstreflexiven szenischen Darstellungen in *8½* die Fiktionen einer Figur, so gibt der Herausgeber des Films in *Roma* die Episoden des Films als szenische Darstellungen heraus. Dabei ist die Figur des Herausgebers nicht kontinuierlich inszeniert,

²⁰⁴ Berg 1997, S. 161

²⁰⁵ Berg 1997, ebd.

²⁰⁶ Berg 1997, ebd.

²⁰⁷ Strohm 1993, S. 86

²⁰⁸ Burke 1996, S. 192

²⁰⁹ Burke 1996, ebd.

²¹⁰ Burke 1996, ebd.

so dass die einzelnen Ebenen sich nicht zu einer Figur auflösen. Zugleich verweisen sie auf die Person Fellinis, der hier auch selbst auftritt.

3.3.2. Attraktion der szenischen Darstellungen

Die einzelnen Episoden des Films, die der Herausgeber präsentiert, sind in sich geschlossen. Dabei wechseln sich scheinbar dokumentarische und inszenierte Episoden ab. Die szenischen Darstellungen in den Episoden machen sie zu Attraktionen, deren Reiz sich in den einzelnen Bildern wiederfindet.

3.3.2.1. Varietészene als Grundstruktur des Films

Die Szene im „Theater della Barafonda“ wird durch einen Kommentar eingeleitet, der am Ende der vorhergehenden Szene beginnt. Nach den Worten „Zum Beispiel würde es mir jetzt gefallen, von einer Vorstellung des Theaters della Barafonda zu erzählen, das ein Volkstheater [...] während der ersten Kriegsjahre war“ schneidet Fellini auf die Naheinstellung einer verselbständigten szenischen Darstellung eines Tänzers. Im weiteren Verlauf der Szene ist der Kommentar nicht mehr zu hören.²¹¹

Dagegen tritt der junge Mann als Repräsentant der Figur Fellinis auf, der während der Aufführung zweimal im Publikum zu sehen ist. Dabei verhält er sich, im Gegensatz zu den anderen Zuschauern, zurückhaltend und still. Nach der Vorführung, die durch einen Fliegeralarm beendet wird, entwickelt sich zwischen ihm und einer deutschen Sängerin eine Bekanntschaft in einem Luftschutzkeller. Die Figur des Herausgebers rahmt die Episode also in Form des Kommentars und des abschließenden Erlebnis des jungen Mannes, wobei die plötzliche Spannung ganz am Ende der Episode die Präsenz der Figur betont. Während der verselbständigten szenischen Darstellung des Varietés übernimmt er keine handlungstragende Funktion, sondern bleibt in der Rolle eines Zuschauers verhaftet. Er dient damit als ein „Zeuge“²¹² des Dargestellten, das als eine Erinnerung Fellinis authentifiziert wird.

Die Aufführungen des Varietés können als artistische szenische Darstellungen betrachtet werden. Auf die Tanznummer zu Beginn, in deren Mittelpunkt der erotische Reiz einer spärlich bekleideten Tänzerin steht, folgen die professionellen Auftritte eines Komikers und eines Männerchores. Daraufhin kündigt ein Conférencier die „Stunde der Amateurs“ an, die den zweiten Teil der Aufführung einnimmt. Hier finden sich die Gesangseinlage eines jungen Mannes²¹³, ein Balletttänzer, eine weitere Gesangseinlage einer jungen Frau und schließlich ein Frauenchor. Dessen Aufführung unterbricht ein Ansager der wichtige Nachrichten über den Verlauf des Krieges verkündet. Am Ende der Szene steht wieder eine

²¹¹ In der deutschen Fassung findet sich in dieser Szene ein weiterer, erläuternder Kommentar

²¹² Hügel 1997, S. 56

Tanzaufführung, die von einer Sirene beendet wird, welche die Zuschauer und Darsteller in einen Luftschutzbunker zwingt.

Ist die Figur des jungen Mannes nur als Zuschauer anwesend, so leiten hier andere Protagonisten durch die Episode. In dem Publikumssaal finden sich die zwei Freunde, Chiodo und Spinone²¹⁴, deren Störungen der Auftritte einen Leitfaden für den ersten Teil der Episode bilden. So steht Chiodo gleich nach seiner Ankunft den anderen Zuschauern im Weg, während er bei dem Auftritt des Komikers das Publikum zum Verlassen des Saales mobilisieren will. Bei dem Auftritt des Balletttänzers wirft schließlich Spinone eine tote Katze auf die Bühne. Im Publikumssaal findet sich auch der dicke Glatzkopf, der wiederholt zur Zielscheibe für die Papierkugeln eines jüngeren Zuschauers wird. Diese beiden Personengruppen stellen einen Bezug zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum her. Im zweiten Teil leitet der Conférencier als szenischer Selbstdarsteller durch die Aufführung. Aber auch die Auftritte der Amateure werden durch die Ansage der Kriegsnachrichten unterbrochen.

Der Conférencier sowie die Personen im Zuschauerraum führen so zu einer Strukturierung der einzelnen Nummern. Zusätzlich zu den Störungen von Chiodo und Spinone sowie der Auseinandersetzung zwischen dem Jungen und dem Glatzkopf zeigt Fellini verschiedene Szenen, deren Protagonisten nur für diese eine Szene zu sehen sind: die Mutter, die ihren kleinen Jungen in den Gang urinieren lässt, der Mann, der von der Polizei abgeführt wird, der Zuschauer, der den Bühnenarbeiter am Scheinwerfer beschimpft. So finden sich auch im Publikumssaal einzelne Nummern, welche die Struktur auf der Bühne widerspiegeln:

„One cannot very clearly distinguish who are the actors and who are the spectators in this room. By turns, the scene is in the hall and in the hall on the stage!“²¹⁵

Konzentriert sich Fellini in *La Strada* auf die Inszenierung der verselbständigten szenischen Darstellungen und in *Die Nächte der Cabiria* auf die Inszenierung des Publikums oder die unselbständigen Darstellungen, so vermischt er hier die verselbständigten szenischen Darstellungen auf der Bühne mit den unselbständigen Darstellungen des Publikums. Während die szenischen Ereignisse in den früheren Filmen in Bezug zu der Entwicklung von Gelsomina oder Cabiria standen, so finden sie hier im übergeordneten Rahmen des Varietés statt. Die Auftritte der zwei Freunde im Publikum sowie des Conférenciers strukturieren die einzelnen Nummern, bilden aber weder einen Ausgangs- und Endpunkt noch

²¹³ Diese fehlt in der deutschen Fassung

²¹⁴ Siehe Drehbuch. Fellini 1972, S. 71 ff

²¹⁵ Tassone 1978, S. 266

bieten sie genügend Raum für charakterliche Entwicklung. Der Aufbau der Szene lässt sich damit mit dem Aufbau des Films vergleichen, der durch „extremely discontinuous but highly entertaining individual sequences“²¹⁶ geprägt ist.

Wie die Episoden des Films können auch die unselbständigen und die verselbständigten szenischen Darstellungen der Varietészene als „selbständige [...] und primäre [...] Konstruktionselement [e, DF]“²¹⁷ betrachtet werden. Damit lassen sie sich als „Attraktionen“²¹⁸ definieren. Auch die anderen Episoden in *Roma* sind „organized along the same aesthetic lines as a variety show“²¹⁹ und damit durch szenische Attraktionen geprägt.

Ein besonderer Reiz der Attraktionen, der sich schon in der Gestaltung der Gelsomina in *La Strada* oder in der Figur der Saraghina aus 8½ fand, liegt in der Charakterisierung der Figuren durch ihre „äußere Erscheinung“²²⁰ und ihre Körpergestik. So sticht der Imitator unterschiedlicher Personen durch seine geringe Körpergröße und seinen kugeligen Bauch ins Auge. Die Teilnehmer des Männerchores wirken durch die gleichen Kostüme leicht greisenhaft, bei dem Frauenchor sind die gleichen rhythmischen Bewegungen auffällig. Den Conférencier mit seiner enormen Größe und seiner tiefen Stimme stellt Fellini den besonders kleinen Balletttänzer mit der hohen Stimme gegenüber.

Unterscheiden sich die Protagonisten auf der Bühne durch ihr individuelles Äußeres, so ähneln sich die Zuschauer im Saal als Angehörige der gleichen Gesellschaftsschicht. Zugleich fallen auch sie durch ihre äußerlichen Züge auf. Der Glatzkopf besticht durch seinen dicken Körperumfang, und der Zuschauer, der beim ersten Bissen in sein Brot fast das ganze Stück verschlingt, durch seine Grobschlächtigkeit. Bei Spinone und Chiodo fallen besonders die derben und ungepflegten Gesichtszüge auf. Fellini erzeugt in dieser Darstellung den „Eindruck eines Klischees“²²¹ der Arbeiterschicht. Als die „Attribute, die einer bestimmten Personen- bzw. Gesellschaftsgruppe zugeschrieben werden“²²², können hier die Grobschlächtigkeit und Ungepflegtheit der Figuren betrachtet werden.

Die äußere Erscheinung der Figuren sowie ihre Typisierung betont Fellini auch in anderen Episoden in *Roma*. Die „tiny little“²²³ Großmutter, welcher der junge Mann in der Wohnung begegnet, sowie seine „kolossartige“²²⁴ Vermieterin vermitteln auf Grund ihrer äußeren Erscheinung den Reiz einer Attraktion, während die Inszenierung des gemeinsamen

²¹⁶ Bondanella 1992, S. 199

²¹⁷ Eisenstein 1974, S. 60

²¹⁸ Eisenstein 1974, S. 58ff

²¹⁹ Bondanella 1992, S. 198 f

²²⁰ Strohm 1993, S. 107

²²¹ Strohm 1993, S. 117

²²² Strohm 1993, ebd.

²²³ Tassone 1978, S. 271

Abendessens vor der Trattoria in der selben Episode das „Klischeehafte [...] italienischer Lebensart“²²⁵ hervorhebt. Auch bei der Inszenierung der Prostituierten betont Fellini die Körperlichkeit der Protagonisten.

Die Szene im Teatro della Barafonda spiegelt in ihrer Aneinanderreihung einzelner Nummern den Aufbau von *Roma* wieder. Dabei rückt die äußere Erscheinung der Figuren in den Vordergrund, die hier den Reiz eines Klischees vermittelt.

3.3.2.2. Rom – Schau-Ereignis – Sexualität

Schon in der ersten Episode des Films wird Rom als eine Stadt der Schau-Ereignisse dargestellt. Auch das Thema Sexualität, das im Verlauf des Films wiederholt auftaucht, findet sich hier.

Die einzelnen Szenen aus Fellinis Kindheit sind wie die Nummern der Varietéaufführung ohne eine dramatische Struktur miteinander verbunden. Als szenische Attraktionen verweisen sie auf die Stadt Rom. Der Schauspieler, in seiner lebensweltlichen Situation als Selbstdarsteller gekennzeichnet, spielt im Rahmen einer Theateraufführung die Rolle Cäsars. Diese verselbständigte szenische Darstellung steht somit für das alte Rom. Das Schau-Ereignis der Kinovorführung beinhaltet mit dem Spielfilm über die Zeit der Gladiatoren einen weiteren Verweis auf diese Zeit, während die Wochenschau die Stadt in der Gegenwart der Filmszene, dem faschistischen Italien der zwanziger Jahre, thematisiert. Die Rede des Papstes, die im Radio übertragen wird, bildet eine weitere verselbständigte szenische Darstellung, sowie sich auch der Stein mit der Aufschrift „Roma“ oder die Züge nach Rom als „szenische Darsteller“ definieren lassen, die „auch Puppen, Tiere, Gegenstände“²²⁶ sein können.

Die szenischen Attraktionen der ersten Episode thematisieren die Stadt Rom. Durch den Kommentar zu Beginn können sie der Figur des Herausgebers zugeordnet werden. Auch die Auftritte des kleinen Jungen, dessen Lebenswelt die einzelnen Szenen zugeordnet werden können, unterstützen diesen Bezug. Die letzte der drei Szenen, in denen die Figur zu sehen ist, verweist auf die Abfahrt nach Rom. Die anderen beiden Szenen verbinden szenische Darstellungen der Stadt Rom mit dem Thema der Sexualität.

²²⁴ Strohm 1993, S. 118

²²⁵ Strohm 1993, S. 119

²²⁶ Berg 1985, S. 16

Die Diavorführung in der Schule stellt den Schülern die antiken Sehenswürdigkeiten Roms vor. Als eine selbständige szenische Darstellung besteht ihr lebensweltliches Ziel in der Lehre und Erziehung der Schüler. Diese Darstellung Roms wird von dem sexuell bedeutenden Bild einer nackten Frau unterbrochen. Das Dia stellt Fellini dem kleinen Jungen gegenüber, indem die Kamera in einem Zoom auf sein Gesicht zufährt. Der kleine Junge hebt sich in dieser Einstellung zum ersten Mal von seinen Mitschülern ab. Deutlich setzt ihn die Kameraführung in Bezug zu der verselbständigten Darstellung der nackten Frau, die Fellini als seine erste Begegnung mit Sexualität darstellt.

Sein zweiter Berührungspunkt findet sich im Kino. Hier ist der Junge im Matrosenanzug, der mit seiner Familie das Kino besucht, am häufigsten zu sehen. Während der Projektion des Nachrichtenfilms blickt er zu einer Frau im Pelz die zwei Reihen von ihm entfernt zwischen zwei Männern sitzt. Der Kommentar gibt sie als die Gattin des Apothekers aus, die „schlimmer als die Messalina“²²⁷ sei. Darauf folgen zwei Szenen, die den Rahmen des Kinos verlassen. In demselben Kostüm wie im Kino zeigt die erste Szene die Gattin des Apothekers nachts mit einem Mann in einem Auto, vor dem mehrere Männer Schlange stehen. In einer weiteren Szene zeigt Fellini sie im Kostüm einer römischen Kaiserin in einem offenen Auto tanzen, umringt von Männern in Togas.

Wie bei Guidos Begegnung mit Saraghina in 8½ verbindet Fellini auch in dem Tanz der Messalina in *Roma* verselbständigte szenische Darstellung und Sexualität im Rahmen einer Kindheitserinnerung. Sie kann als Imagination der Figur verstanden werden. Diese selbst-reflexive szenische Darstellung setzt damit die szenische Darstellung der Messalina in Bezug zu der Darstellung der Figur des Jungen und zu dem Kommentar und verweist auf die Inszenierung der Szene.

Die Vorführung in der Schule und die Selbstdarstellung der Frau des Apothekers verbinden die Eindrücke des kleinen Jungen von der Stadt Rom mit dem Thema der Sexualität. Dies wird seine weiteren Vorstellungen der Stadt bestimmen:

„Given the young boy's precocious experience linking Rome with sexuality, it is no wonder that he connects the two topics in his psyche and that, as a young adult, this association will continue to dominate his thinking about the Eternal City.“²²⁸

Die ersten sexuellen Erfahrungen des kleinen Jungen finden im Rahmen von szenischen Darstellungen statt. Sein Zugang zu dem Thema entsteht durch „public representations of

²²⁷ „**Messalina**, [...] röm. Kaiserin [...] erregte Anstoß durch sittenlosen Lebenswandel“. Digel / Kwiatkowski 1990, S. 203

²²⁸ Bondanella 1992, S. 195

women“ statt durch „private, direct involvement with them“²²⁹. Auch in Rom begegnet der Figur des jungen Mannes Sexualität in Verbindung mit szenischen Darstellungen.

Unter den Eindrücken von Rom, die bei seiner Ankunft auf ihn einströmen, finden sich auch verschiedene Frauen. Zwischen den festlich uniformierten Soldaten und dem Menschengetümmel findet sich auch eine hübsche wartende Frau wieder, nach der er sich umdreht. Auch eine „junge Französin“ wird ihm angeboten. Bei der Ankunft vor seinem Haus sieht der junge Mann eine großbusige Frau beim Teppichausklopfen, die einen Schlager über die Liebe singt. In seiner Wohnung trifft er zwischen der „grotesque population of strange individuals“²³⁰ auch das Dienstmädchen, das ihn mit einem begutachtenden Blick begrüßt. Dagegen warnt ihn seine fettleibige Vermieterin vor Geschlechtsverkehr in ihren Wänden, während die Kellnerin in den Trattoria offen mit dem jungen Mann kokettiert. Der nächtliche Spaziergang endet schließlich mit dem Bild einer riesigen Prostituierten, einer „majestic replica of Saraghina“²³¹. Diese „succession of related but not logically connected images“²³² verbindet Rom mit Sexualität:

„[...] Fellini has not only visually presented his belief that Rome is predominantly a female city but has also dramatized the inevitable results of the kind of psychological environment Rome provides for the young male: the permissive and indifferent maternal figure leads her son inexorably toward furtive liaisons with prostitutes as his habitual means of expressing his sexuality [...].“²³³

Die Kette der sexuellen Assoziationen der Stadt endet mit der Thematisierung der Prostitution. Durch die Kameraführung Fellinis stehen die einzelnen Einstellungen nicht in einem direkten Bezug zu dem jungen Mann. Am Bahnhof fehlt ihnen der Rückbezug zu der Figur und der nächtliche Spaziergang findet ohne eine Einstellung auf ihn statt. Durch diese selbstreflexive szenische Darstellung der Figur können die einzelnen Bilder der Frauen als szenische Attraktionen betrachtet werden.

Entsprechend der Begegnung mit der Prostitution, setzt sich die Thematisierung der Sexualität in der Episode der Bordelle fort. Sie beginnt mit einer dokumentarisch gefilmten Szene über die freie Liebe der Hippiegeneration, welche sich an der Spanischen Treppe in Rom trifft. Ein Kommentar²³⁴ leitet von dieser Szene zurück in die Vergangenheit des Films. Er ordnet durch das Pronomen „wir“ die Episode als seine Erinnerungen ein. Statt Einstellungen auf den jungen Mann, den der Zuschauer kennt, zeigt er aber zunächst drei

²²⁹ Burke 1996, S. 194

²³⁰ Bondanella 1992, S. 196

²³¹ Tassone 1978, S. 265

²³² Bondanella 1992, S. 197

²³³ Bondanella 1992, ebd.

²³⁴ Auch in dieser Szene finden sich in der deutschen Fassung zwei Kommentare, die im Original fehlen.

unbekannte Soldaten, die in eines der drei Häuser gehen. Der junge Mann tritt erst in der dritten Institution, dem Luxusetablisement, auf. Die Episode endet mit einem Gespräch des jungen Mannes mit einer Prostituierten. Wie in der Szene im Luftschutzkeller wird auch diese Bekanntschaft der Figur in dem Film nicht fortgesetzt. Gleichzeitig bildet sie, in Verbindung mit dem Kommentar zu Beginn der Szene, eine Rahmung der Episode, die den Bezug zu dem Herausgeber verstärkt.

Die Episode zeigt drei Szenen aus drei verschiedenen Häusern mit unterschiedlichen Standards. Dabei inszeniert Fellini die Auftritte der Prostituierten, mit denen sie um ihre Kunden werben, als Schau-Ereignisse.

Im ersten Haus verweilt die Kamera am Ende eines gekachelten Ganges, der voller Männer ist. Am anderen Ende bewirbt eine Kupplerin die Prostituierten, welche die Treppe hinabsteigen, um sich hier zu präsentieren. Die Entfernung, in der die Kamera verweilt, lässt ihre Auftritte kaum erkennen. Fellini vermittelt in dieser Szene, wie bei dem nächtlichen Spaziergang in der Episode der Ankunft, den Blick eines Protagonisten, ohne diesen zu zeigen. Die Soldaten, mit denen die Kamera zu dem Haus ging, befinden sich schon in dem Gang, als die Kamera um die Ecke kommt. Auch diese Einstellung verweist auf den Herausgeber und authentifiziert die Episode als seine Erinnerung.

Im zweiten Haus treten die Damen hinter einer hüfthohen Absperrung vor den Kunden auf. Inmitten von ihnen thront wiederum eine Kupplerin, welche die Schlüssel für die Zimmer vergibt, zu denen die zwei Treppen im Hintergrund führen. Die Darstellung der Prostituierten ist auf die lebensweltliche Situation der Kunden gerichtet und kann dadurch als selbstständige szenische Darstellung gewertet werden, die im Rahmen ihres Auftritts ein Schau-Ereignis darstellt. Die Prostituierten stellen dabei ihren Körper zur Schau, indem sie mit ihren Brüsten spielen, den Kunden zuzwinkern, ihnen Küsse und auch Aufforderungen wie „Kommst Du, Süßer?“ zuwerfen. Dabei sind die Frauen keineswegs besonders hübsch, sondern zeichnen sich durch eher unerotische Merkmale wie Fettleibigkeit und Alter aus.

Bei der Kameraführung fallen die Kamerafahrten auf, die den Auftritten der Prostituierten hinter den Rücken der Zuschauer folgen. Durch ihre Positionierung im Publikum implizieren sie zunächst den Blick einer Figur. Jedoch sind weder der junge Mann noch eine andere Bezugsperson in dieser Szene anwesend. Dagegen verdeutlichen die Fahrten der Kamera die Anwesenheit des Aufnahmegeräts, die auf Grund ihrer Länge keinen Blick einer Figur repräsentieren. Die Kameraführung verdeutlicht somit die Inszenierung der Szene, und legt die Körpergestik der Prostituierten als Reproduktion sexueller Stereotypen offen. Der Auf-

tritt der käuflichen Damen vermittelt also keine Erotik, sondern zeigt deren Inszenierung auf.

Im dritten Bordell wiederholt sich die selbständige szenische Darstellung der Prostituierten, nur dass diese durch das luxuriöse Etablissement, die aufwendigere Kleidung und eine gewähltere Körpergestik eine reichere Gesellschaftsschicht verkörpern und ansprechen. In der Wiederholung der Szene wie auch in der Unterbrechung der Auftritte durch den berühmten Gast verdeutlichen sich die Inszenierung von Erotik.

Der junge Mann kehrt am nächsten Morgen zurück. Den Geschlechtsverkehr, den er mit einer der Prostituierten hat, zeigt Fellini, wie auch nach seiner Bekanntschaft mit der deutschen Sängerin, nicht:

„In *Roma* desire [...] emerges more from a cultural environment than from individuals and is the product of so many conflicting influences that it can never be simply defined or fulfilled.“²³⁵

Die Verbindung von Sexualität und szenischer Darstellung, die sich schon in der Kindheit des Herausgebers fand, führt also nicht zu einer persönlichen Befriedigung der sexuellen Bedürfnisse, sondern zu einer stereotypen Wiederholung kulturell codierter Zeichen. Dies betont Fellini durch die selbstreflexive szenische Darstellung der Auftritte. Auch die Gegenüberstellung der Episode zu der dokumentarischen Szene über die Hippiegeneration zu Beginn zeigt einen anderen, ebenfalls kulturell bedingten Umgang mit Sexualität.

In der ersten Episode des Films verbindet Fellini das Bild der Stadt Rom mit den Eindrücken verschiedener szenischer Darstellungen. Die Sexualität, die hier thematisiert wird, findet sich auch in anderen Szenen *Romas* als ein Spektakel wieder. In der Episode der Bordelle zeigt Fellini Sexualität schließlich als eine Inszenierung kultureller Zeichen.

3.3.2.3. Die Inszenierung des Ereignis Dokumentarfilm

Die Dokumentarfilmepisoden des Films stellen die Gegenwart des Films dar. In drei der fünf Episoden tritt Fellini selbst auf, wie auch in der ersten, der Episode der Umgehungsstraße.

Sie beginnt mit der Einfahrt durch die Mautstelle, hinter der Fellini und sein Filmteam am Straßenrand anhalten und die Fahrt vorbereiten. Mit einem fahrbaren Kamerakran will er

²³⁵ Burke 1996, S. 200

Bilder von dem „Rom von heute“²³⁶ einfangen.²³⁷ Nach der Abfahrt von Fellini und seinem Team zeigt der Film Einstellungen der Straße und des Verkehrs.

Während am Straßenrand Prostituierte und Tramper zu sehen sind, finden sich auf der Straße die unterschiedlichsten Verkehrsteilnehmer. So läuft ein Pferd zwischen den Autos und Lastwagen, ein Mann schiebt einen Handkarren vor sich her, und ein Bus voller Partisanen wird von einem vorbeifahrenden Autofahrer beschimpft. Zwei Hunde, die auf unterschiedliche Art spazieren gefahren werden, bellen sich gegenseitig an, während tote Kühe nach einem Verkehrsunfall sowie eine Demonstration den Verkehr bremsen. Im Stau vor dem Kolosseum kommt dieser schließlich zum Erliegen, womit die Episode endet.

Zwischen die Bilder der Straße montiert Fellini wiederholt Aufnahmen des Kamerakranks und des Filmteams. Diese Einstellungen lassen sich auf die Kamerabewegungen eines Kranks zurückführen. Gleichzeitig dokumentieren sie die Aufnahmesituation der Szene. Die Anwesenheit der Kamera lässt sich also als ein dokumentarisches Stilmittel bezeichnen, welches die Aufnahmen von dem Geschehen auf der Straße authentifizieren.

Gleichzeitig kann die Szene als eine selbstreflexive szenische Darstellung definiert werden, da Fellini die Inszenierung der Episode betont. Zunächst läuft die Tatsache, dass Fellini die gesamte Szenerie im nicht weit entfernten Studio nachbauen ließ²³⁸, einem dokumentarischen Ansatz entgegen. Neben diesem Wissen um den Produktionshintergrund deuten auch die unwahrscheinlichen Aufnahmen der Straße, wie der Hund, der spazieren gefahren wird oder das Pferd zwischen den Autos, eher auf eine inszenierte denn auf eine dokumentierte Situation hin.

Auch der Kommentar, der die „inquisitive side of Fellini’s function as a documentary director“²³⁹ repräsentiert, tritt in der Episode nach der Einleitung nicht mehr auf. Die einzelnen Bilder verlieren damit ihre Funktion innerhalb eines informativen, dokumentarischen Zusammenhangs und können als szenische Attraktionen definiert werden.

Auch die Episode der Arbeiten an der U-Bahn betont ihre eigene Inszenierung. Das Filmteam besteht aus vier Mitarbeitern, die von einem Ingenieur in den U-Bahnschacht geführt werden. Fellini tritt in dieser Episode nicht auf. Unter Tag trifft das Team auf eine antike römische Totenstadt, auf die Arbeiter, die hier in Zelten wohnen, und auf eine Höhle, die ein altes römisches Haus verbirgt.

²³⁶ So der Kommentar.

²³⁷ Ein weiterer Kommentar in der deutschen Fassung, der im Original fehlt, weist auf den Zusammenhang zwischen dem Erzähler, der Figur und dem Team hin.

²³⁸ „[...] Fellini has continued the practice [...] of re – creating virtually everything in his films inside the studio complex of Cinecittà [...].“ Bondanella 1992, S. 194

²³⁹ Bondanella 1992, S. 204

Ein einordnender Kommentar existiert in dieser Episode nicht. Auch die Fragen der Dokumentarfilmer sowie die Auskünfte des Ingenieurs erweisen sich als wenig informativ bezüglich der Arbeiten und dem Ziel der Dokumentation. Wie in der Szene der Umgehungsstraße werden die Informationen nicht strukturiert. Zugleich finden sich in der Szene deutlich fiktionale Elemente.

So illustrieren eine Fahrt durch die Bibliothek, die den Briefverkehr der Stadt aufbewahrt, und die Bilder des Ehepaars, dessen Schlafzimmer einstürzt, die Aussagen des Ingenieurs. Sie verweisen auf eine Aufnahmesituation außerhalb der dokumentierten Situation. Der Durchbruch zu dem alten römischen Haus bildet eine fiktionale Szene, wobei die Konzentration der Kamera auf die Fräse, der durchdringende Ton und der Schwächeanfall eines der Dokumentarfilmer eine Spannung vor dem Durchbruch aufbauen. Bevor die Fräse in die Höhle eindringt zeigt Fellini Aufnahmen aus dem Inneren des Hauses wie auch der Durchbruch selbst von innen gefilmt wird. Diese Einstellungen zeigen, dass die Szene für die Kamera inszeniert ist. Die Zerstörung der Fresken durch den Luftzug stellt schließlich einen einmaligen und unwiederholbaren Moment dar. Die Inszenierung dieses Moments wird hier durch den Schnitt und die verschiedenen Kameraeinstellungen dargestellt. Dieser Höhepunkt der Episode betont somit am deutlichsten die Inszenierung der Szene.

Die zerfallenden Fresken und der Stau am Ende der Szene der Umgehungsstraße verweisen auf die Inszenierung der dokumentarischen Episoden, wie die anderen selbstreflexiven Elemente auch:

„The autostrada and the subway sequences are also the most clearly self – reflexive parts of *Roma*, and [...] draw our attention to the fact that what we are watching is [...] a work of art rather than a completely credible effort to grasp the ‚truth‘ about Rome through documentary techniques. Both of these sequences with documentary pretensions end in complete failure.“²⁴⁰

Auch die dokumentarischen Episoden aus *Roma* lassen sich als selbstreflexive szenische Darstellung betrachten. Verbindet Dokumentarästhetik die „Vorzüge von eigentlich einander sich ausschließenden Kommunikationssituationen, der ästhetischen und der nichtästhetischen“²⁴¹, so steht die Inszenierung des Dokumentarfilms den angeblich authentischen Bildern der Szene gegenüber. Die selbstreflexive szenische Darstellung der Episode führt damit vor, dass ihre Authentizität „nicht unmittelbar aus den Dokumenten selbst“²⁴² entstammt. Als „eine Qualität“ des Dargestellten wird sie vom Zuschauer „den Dingen so sehr

²⁴⁰ Bondanella 1992, S. 197

²⁴¹ Berg 1990, S. 109

²⁴² Berg 1990, S. 98

zugeschrieben wie abgelesen [...]“²⁴³. Die selbstreflexive szenische Darstellung einer dokumentarischen Ästhetik verdeutlicht hier also den Blick des Zuschauers, was auch der Kommentar, der sich direkt an den Rezipienten des Films wendet, hervorhebt. Auch die Episoden, die als selbstreflexive szenische Darstellungen vom Herausgeber inszeniert werden, kennzeichnen ihre Authentizität als einen Effekt der Darstellung.

Auch in den anderen dokumentarischen Szenen finden sich Verweise auf ihre Inszenierung. Der Blick des Römers durch den Fotoapparat an der Villa Borghese verwandelt sich in eine Kamerafahrt und stellt damit die Aufnahmesituation dar. Die Gegenüberstellung der dokumentarischen Szene an der Spanischen Treppe zu der Episode der Bordelle verdeutlicht die Inszenierung der beiden Szenen. In der Episode der Festa de Noi Antri kommt es zu einem Diebstahl der Kamera, und trotzdem läuft die Episode weiter.

Die dokumentarischen Episoden des Films sind in der Gegenwart des Films angesiedelt. Durch ihre Inszenierung können sie bald als inszenierte, scheinbar dokumentarische Episoden erkannt werden, die auf die Inszenierung von *Roma* verweisen. Wiederum führen die szenischen Attraktionen zu einer Attraktivität der Episode.

3.3.2.4. Die Attraktion des einzelnen Bildes: Modenschau, Schlusszene

Die Aufführung der kirchlichen Modenschau wird von einer alternden Prinzessin aus dem römischen Adel veranstaltet. Die Episode beginnt mit der Ankündigung des Kommentars, die Prinzessin „uns“ etwas aus ihrem Leben erzählen zu lassen, während die Kamera in den Hof des Adelspalais hinein fährt. Die Kamerafahrten implizieren den Blick einer eintretenden Person und verdeutlichen, wie der Kommentar, die Anwesenheit des Herausgebers der ansonsten in dieser Szene nicht auftritt.

Die Prinzessin erwartet den Kardinal, dem zu Ehren sie eine „kirchliche Modenschau“²⁴⁴ organisiert. Nachdem dieser die übrigen Gäste aus der römischen Aristokratie begrüßt hat, nehmen sie auf einer Tribüne Platz und trinken einander zu. Daraufhin lehnt sich die Prinzessin in ihrem Sessel zurück und gedenkt der alten Zeiten, in denen solche Empfänge an der Tagesordnung waren. Ihr geflüsterter Monolog, bei dem die Kamera sie von den anderen Protagonisten isoliert, richtet sich dabei an keine der anwesenden Personen. Diese Szene unterstützt die Präsenz des Herausgebers, da die Prinzessin auch tatsächlich von sich selbst erzählt.

²⁴³ Berg 1990, S. 98

²⁴⁴ Das Zitat entstammt der deutschen Fassung des Films

Die kirchliche Modenschau, eine „culmination of all of Fellini’s satiric religious spectacles“²⁴⁵, besteht aus einer Darbietung neuester Modelle „kirchlicher Mode“²⁴⁶, die von verschiedenen Models präsentiert werden. Ein Ausrufer kündigt die Modelle an. Hier finden sich das Kleid für Klosterfrauen mit den flügelartigen Hauben, das „sportliche“ Modell der rollschuhfahrenden Priester oder die reflektierenden priesterlichen Gewänder, deren Träger einem erlösenden Licht gewichen sind. Nachdem Fellini eine Reihe der Modelle ohne Ankündigung und ohne Gegenschuss ins Publikum vorgeführt hat, öffnet sich die Bühne für die riesige Erscheinung des verstorbenen Papst Pius XII, der Höhepunkt der Modenschau. Die Gäste erheben sich bei dem Auftreten des Papstes und fallen unter Schluchzen und „Come back!“ - Rufen auf die Knie. Die Erscheinung des Papstes kommt auf einer hohen Tragesänfte in den Saal gefahren. Sie besteht aus einem überdimensionalen, leuchtenden und strahlenden Heiligenschein im Rücken der Figur. In mehreren Einstellungen ist nur diese Figur zu sehen, ohne den Hintergrund der Umgebung. Das Bild des Papstes, für dessen Auftritt bei der Modenschau keine Erklärung gegeben wird, wird dadurch aus seinem narrativen Zusammenhang gelöst:

„[...] the pope’s appearance [...] constitutes the ultimate moment in *Roma* when image completely dominates traditional narrative story line and becomes itself the ‚content‘ of the film.“²⁴⁷

Wie die Präsentation der vorhergehenden Modelle löst sich auch die Erscheinung des Papstes aus ihrem Bezug zu den Zuschauern und dem Rahmen einer Modenschau. Ähnlich den szenischen Attraktionen in den anderen Episoden, kommt auch in dieser Szene den einzelnen Einstellungen neben ihrer „informative [n,DF] [...] und symbolische [n, DF] Ebene“²⁴⁸ noch ein „Dritter Sinn“²⁴⁹ zu. Nach Roland Barthes kann dieser „nicht im dramatischen Sinn der Episode“²⁵⁰ aufgehen, sondern „strukturiert [...] den Film *anders*, ohne die Geschichte zu untergraben [...]“²⁵¹. Der „Dritte Sinn“ der einzelnen Einstellung lässt sich als „unmittelbares Leben und Reales“²⁵² definieren und kann damit als Authentizität des einzelnen Bildes verstanden werden. In dieser „gleichzeitigen Erfahrung der Evidenz des filmischen Bildes und des Verschwindens der Bedeutung“ liegt nach Barthes das „Spezifi-

²⁴⁵ Rosenthal 1976, S. 87

²⁴⁶ Fellini 1972, S. 174

²⁴⁷ Bondanella 1992, S. 202

²⁴⁸ Barthes 1990, S. 47 f

²⁴⁹ Barthes 1990, S. 47 ff

²⁵⁰ Barthes 1990, S. 49

²⁵¹ Barthes 1990, S. 63

²⁵² Borsò 1994, S. 170

kum des Films“²⁵³. Die Inszenierung von *Roma* betont diese Authentizität des einzelnen Bildes, das als Attraktion einer szenischen Darstellung für sich selbst steht.

Die Episode der Festa de Noi Antri endet mit dem Auftritt der Schauspielerin Anna Magnani. Der Kommentar im Off bezeichnet sie als ein Symbol der Stadt Rom, worauf sie im On antwortet. Diese Szene zeigt den dokumentarischen Kommentar als „purely rational approach to filmmaking“, der durch die „creative power of fantasy“²⁵⁴ des Regisseurs überwunden werden kann, die sich in der nächsten Szene verdeutlicht.

Nachdem Magnani im Haus verschwunden ist, folgen einige Einstellungen der leeren Straßen.²⁵⁵ In einer Einstellung auf einer der Hauptstraßen zeigt Fellini nun das „cycle ballet“²⁵⁶ der Motorräder, die aus der Ferne in die Kamera gefahren kommen. Die letzten dreieinhalb Minuten des Films zeigen die Aufnahmen der Motorradfahrer, die in genau choreographierten Kamerafahrten durch die nächtliche Innenstadt Roms fahren, die Fontana die Trevi und das Kolosseum umkreisen, bevor sie stadtauswärts wieder verschwinden. Auf der Tonebene sind nur die Geräusche der Motorräder zu hören. Aufbau und Inszenierung der Szene verweisen auf Fellini als den Regisseur:

„The celebration of the director’s fantasy and imaginative power, in fact, becomes the key to the finale of *Roma*, which no longer attempts to provide rational arguments to explain or authoritative narrative commentary to accompany the director’s cinematic images.“²⁵⁷

Der dokumentarische Ansatz der Figur Fellini die im Film versucht, auf der Festa de Noi Antri Bilder von Rom einzufangen, scheitert an der Inszenierung der letzten Szene des Regisseurs Fellini. Dabei lösen sich dokumentarischer und fiktionaler Ansatz nicht auf, welche durch die selbstreflexive szenische Darstellung des Films zueinander in Bezug gesetzt werden:

„What we have is a conflict of codes – fiction and documentary – that have been in contestation throughout the film. [...] the codes are juxtaposed in such a way that we have no resolution or fusion.“²⁵⁸

Das Rom Fellinis erscheint damit als eine „mélange of unsynthesized differences“²⁵⁹. Die Differenzen der Lebenswelten der Stadt, wie die Bordelle oder der römische Adel, bleiben ebenso unaufgelöst wie die unterschiedlichen Epochen und medialen Darstellungsformen des Films.

²⁵³ Borsò 1994, ebd.

²⁵⁴ Bondanella 1992, S. 204

²⁵⁵ Der Kommentar der deutschen Fassung fehlt im Original.

²⁵⁶ Burke 1996, S. 201

²⁵⁷ Bondanella 1992, S. 204

²⁵⁸ Burke 1996, S. 202

In der kirchlichen Modenschau kommt der einzelnen Einstellung ein besonderer Reiz zu. Sie lässt sich mit dem Begriff des „Dritten Sinn“ nach Roland Barthes bezeichnen, der die Authentizität des filmischen Bildes gegenüber einer dramatischen Struktur betont. In der abschließenden Szene der Motorradfahrer existiert eine solche nicht mehr. In ihrer Unauflösbarkeit zeigt sie die Differenz der sich gegenüberstehenden medialen Codes des Films auf.

²⁵⁹ Burke 1996, S. 198

3.3.2.5. Zusammenfassung

Nachdem Guido in *8½* am Ende des Films hinter seinen Autor und Regisseur zurücktrat, tritt dieser in dem Film *Roma* selbst als ein Herausgeber auf. Eine Hauptfigur des Films existiert dabei nicht. Durch die Herausgeberschaft der Figur Fellinis ist der Film *Roma* durch scheinbar lose aneinandergereihte Episoden strukturiert. Dieser Aufbau setzt sich auch innerhalb der einzelnen Episoden bis hin zu den einzelnen Einstellungen fort. Lassen sich die Episoden des Films als szenische Darstellungen definieren, so können schließlich die szenischen Attraktionen auf Grund der Selbstreflexivität der Darstellungen in den einzelnen Filmbildern gefunden werden. Ihre äußere Erscheinung bildet einen Reiz der szenischen Attraktionen, die sich in der kleinsten Einheit des Films, dem Bild, wiederfinden. In dieser Struktur kann *Roma* mit der Aufführung eines Varietés verglichen werden.

In den Filmen *8½* und *Roma* steht die Selbstreflexivität des Werks im Zentrum der Analyse. Lassen sich die szenischen Darstellungen in *La Strada* und *Die Nächte der Cabiria* in Bezug zu den jeweiligen Hauptfiguren der Erzählung setzen, so lösen sich die selbstreflexiven szenischen Darstellungen in den späteren Filmen von den Figuren ab. Konnten die Hauptfiguren der früheren Produktionen Realität und Illusion nicht mehr unterscheiden, so scheint sich diese Problematik hier auf den Zuschauer des Films zu übertragen.

8½ bildet dabei einen Übergang im Werk Fellinis. In der Figur Guidos steht weiterhin eine Hauptfigur im Zentrum des Films, was sich in den späteren Filmen Fellinis zum Teil verlieren wird. Neben verschiedenen selbstreflexiven Hinweisen innerhalb des Films bilden die szenischen Darstellungen eine Metaebene der Erzählung, die im Bezug zu dem Protagonisten steht. Im Verlauf der Handlung vermischen sich Meta – und Realitätsebene, wodurch der „Film im Film“ sich mit dem Werk Fellinis zu vermischen scheint.

Verweisen die selbstreflexiven szenischen Darstellungen in *8½* auf den Regisseur der Produktion, Fellini, so tritt dieser in *Roma* als Herausgeber der Episoden des Films selbst auf. Dabei führt die Inszenierung der Episoden durch szenische Attraktionen zu einer Spektakularität des Werks. Die selbstreflexive Darstellung dieser Szenen stellt fiktionale und dokumentarische Elemente nebeneinander, so dass statt einer Auflösung die Differenz der unterschiedlichen medialen Inszenierungen thematisiert wird.

4. Resümee

Wie in den vorangegangenen Kapiteln herausgearbeitet wurde, lässt sich die Terminologie der szenischen Darstellungen auf die Filme Federico Fellinis anwenden. Als innerfilmische szenische Attraktionen definiert, stellen sie ein Stilmittel dar, das sich auch über die Auswahl der vier hier untersuchten Filme hinaus in seinem Werk findet. Figuren, die sich durch ihre besondere äußere Erscheinung auszeichnen, sowie Handlungen, die auf Bühnen stattfinden, charakterisieren auch die weiteren Filme Fellinis.

Dabei zeigt die Auswahl der Filme einen Übergang in seinem Werk von einer realistischen zu einer selbstreflexiven Erzählhaltung, einem „key element in contemporary [...] cinema“²⁶⁰, auf. Die Untersuchung der szenischen Darstellungen über diesen Übergang hinweg macht die Veränderung in der Erzählhaltung Fellinis besonders deutlich.

Stehen die szenischen Darstellungen in *La Strada* und *Die Nächte der Cabiria* in Bezug zu den jeweiligen Hauptfiguren des Films, so lösen sich die selbstreflexiven Inszenierungen in *8½* und *Roma* davon ab und verweisen auf den Regisseur und die Produziertheit des Films. Führt die innerfilmische szenische Darstellung in den frühen Filmen Fellinis zu einer Authentizität der Figuren, so führt sie in den späteren zu einer Authentifizierung der Erzählung. Für diese Entwicklung spielt der Film *8½* eine zentrale Rolle, da seit diesem „unabdingbar [...] das Filmemachen selber“²⁶¹ in Fellinis Werk miteinbezogen ist:

„An die Stelle des ‚Films eines Abenteuers‘ ist das ‚Abenteuer des Films selbst getreten. Der Suchprozeß ist zur Schau gestellt, steht selbst mit zur Debatte.“²⁶²

Die Typologie der szenischen Darstellungen im Werk Fellinis lässt sich damit auch über *Roma* hinaus weiter untersuchen. Als filmische Attraktionen strukturieren sie die Filme Fellinis nicht nach einer dramatischen Struktur, sondern als in sich geschlossene Episoden. Besonders in *Roma* fällt die Attraktivität des einzelnen Filmbildes auf, welche zu einer erhöhten „Spektakularität“²⁶³ der Filme führt. Dabei kann ein Vergleich zwischen der Ästhetik der Filme und den gezeigten Schau-Ereignissen und Darstellungen gezogen werden. Ihre unterschiedlichen medialen Formen haben die Struktur der Filme Fellinis maßgeblich beeinflusst. Ruft *La Strada* durch die Inszenierung der artistischen Auftritte sowie der clownesken Figur Gelsominas Assoziationen an den Zirkus hervor, so ist die Form von *8½*

²⁶⁰ Bondanella 1992, S. 151. Siehe auch Bondanellas Anmerkung auf derselben Seite für weiterführende Literatur

²⁶¹ Seeßlen 1996, S. 44

²⁶² Wuss 1990, S. 102, unter Bezug auf Schober, Rita, 1979

²⁶³ Strohm 1993, S. 146

von der übersprühenden Ausgelassenheit des Karnevals bestimmt. *Roma* schließlich, als ein Film des Varietés, übernimmt die freie Struktur einzelner attraktiver Nummern und wird so zu einem Sinnbild von Fellinis spektakulärem Kino.

Hiermit erkläre ich, dass ich diese Arbeit selbständig und nur unter zu Hilfenahme der angegebenen Mittel erstellt habe.

Hildesheim, 4. Oktober 2002

5. Quellenverzeichnis

5.2. Filme

5.2.1. Untersuchte Filme²⁶⁴

1. *La Strada (La Strada – Das Lied der Straße)*. Italien 1954. R: Federico Fellini. B: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. K: Otello Martelli. A: Mario Ravasco. P: Carlo Ponti / Dino De Laurentiis. D: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Also Silvani, Marcella Rovere. s/w
2. *Le Notti di Cabiria (Die Nächte der Cabiria)*. / Italien / Frankreich 1957. R: Federico Fellini. B: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli; Mitarbeit Pier Paolo Pasolini. K: Aldo Tonti. A: Piero Gherardi. P: Dino De Laurentiis / Les Films Marceau. D: Giulietta Masina, François Périer, Franca Marzi, Amedeo Nazzari, Aldo Silvani, Dorian Gray. s/w
3. *Otto e mezzo (8 ½)*. Italien / Frankreich 1963. R: Federico Fellini. B: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. K: Gianni Di Venanzo. A: Piero Gherardi. P: Cineriz / Francinex. D: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Mario Pisu, Barabara Steel, Guido Alberti, Rosella Falk, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul. s/w
4. *Roma (Fellinis Roma)*. Italien / Frankreich 1972. R: Federico Fellini. B: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. K: Giuseppe Rotunno. A: Danilo Donati. P: Ultra Film / Les Productions Artistes Associés. D: Peter Gonzales, Fiona Florence, Marne Maitland, Federico Fellini, Anna Magnani, Gore Vidal. Farbe

5.2.2. Zusätzlich verwendete Filme

5. *Luci del varietà (Lichter des Varieté)*. Italien 1950. R: Alberto Lattuada, Federico Fellini
6. *Lo sceicco bianco (Die bittere Liebe / Der weiße Scheich)*. Italien 1950. R: Federico Fellini
7. *I vitelloni (Die Müßiggänger)*. Italien / Frankreich 1953. R: Federico Fellini
8. *Il bidone (Die Schwindler / Die Gauner)* Italien / Frankreich 1955. R: Federico Fellini
9. *La dolce Vita (Das süße Leben)*. Italien / Frankreich 1959. R: Federico Fellini

²⁶⁴ Die Angaben beruhen auf der Filmographie von Michael Töteberg. Töteberg 1989, S. 145 f

10. *Le tentazione del dottor Antonio (Die Versuchung des Doktor Antonio)*. Episode zu: *Boccaccio 70*. Italien / Frankreich 1962. R: Federico Fellini
11. *Fellini Satyricon*. Italien / Frankreich 1969. R: Federico Fellini
12. *A Director's Notebook*. USA 1969. R: Federico Fellini
13. *Amarcord*. Italien / Frankreich 1973. R: Federico Fellini

5.3. Literatur zu Fellini

5.3.1. Drehbücher

1. Fellini, Federico: *La Strada* / Hg. v. Strich, Christian / Zürich, 1974 (a)
2. Ders.: *Die Nächte der Cabiria* / Hg. v. Strich, Christian / Zürich, 1977
3. Ders.: *8 ½* / Hg. v. Strich, Christian / Zürich, 1974 (b)
4. Ders.: *Roma* / Zürich, 1972

5.3.2. Zu Fellini

5. Bazin, André: *La Strada* / Erstveröffentlichung: *Esprit*, 5 / 1957 / deutsch in: Bazin, André: *Filmkritiken als Filmgeschichte* / München, Wien, 1981, S. 86 - 91
6. Ders.: *Cabiria oder die Reise ans Ende des Neorealismus* / Erstveröffentlichung: *Cahiers du Cinéma*, 76 / Paris, 1957 / deutsch in: Bazin, André: *Filmkritiken als Filmgeschichte* / München, Wien, 1981, S. 92 - 100
7. Bazin, André: *Filmkritiken als Filmgeschichte* / München, Wien, 1981
8. Berghan, Wilfried: *8½*, in: *Filmkritik*, 7 / 1963 / Frankfurt am Main, 1963, S. 326 - 330
9. Burke, Frank: *Fellini's Films - From Postwar to Postmodern* / NY, 1996
10. Bondanella, Peter: *Federico Fellini - Essays in Criticism* / Oxford, London, NY 1978
11. Ders.: *The Cinema of Federico Fellini* / Princeton, 1992
12. Ders.: *The Films of Federico Fellini* / Cambridge, 2002
13. Fava, Claudio G. / Vigano, Aldo: *Federico Fellini. Seine Filme – sein Leben* / München, 1989
14. Fellini, Federico: *Wie ein Puppenspieler sich in seine Puppen verliebt. Notizen II*, in: Fellini, Federico: *Aufsätze und Notizen*, Hrsg.: Keel, Anna und Strich, Christian, Zürich, 1974 (c), S. 125 - 147
15. Ders.: *Eine Reise in den Schatten*, in: *Federico Fellini: Aufsätze und Notizen*, Hrsg.: Keel, Anna und Strich, Christian, Zürich, 1974 (d), S. 149 – 179

16. Ders.: Aufsätze und Notizen, Hrsg.: Keel, Anna und Strich, Christian, Zürich, 1974
17. Ders.: Ich bin ein großer Lügner. Ein Gespräch mit Damien Pettigrew / Frankfurt am Main, 1995
18. Kast, Pierre: Les petits potamogétons / Cahiers du Cinéma 145 / Paris, 1963, S. 49 – 52
19. Koebner, Thomas: Achteinhalb / 8½, in: Ders.: Filmklassiker. Band 2. 1947 - 1964 / Stuttgart, 1995, S. 510 - 518
20. Metz, Christian: Die Infraierungskonstruktion in 8 ½ von Fellini, in: Ders.: Semiologie des Films / übers. v. Koch, Renate / München, 1972, S. 289 - 297
21. Metz, Christian: Semiologie des Films / übers. v. Koch, Renate / München, 1972
22. Patalas, Enno: Kann man Filme lesen? Nachwort des Herausgebers, in: Patalas, Enno: Spectatculum – Texte moderner Filme: Bergman – Duras – Fellini – Ophüls – Visconti – Welles / Frankfurt am Main, 1961, S. 442 - 447
23. Patalas, Enno: Spectatculum – Texte moderner Filme: Bergman – Duras – Fellini – Ophüls – Visconti – Welles / Frankfurt am Main, 1961
24. Rosenthal, Stuart: The cinema of Federico Fellini / New Jersey, 1976
25. Rossi, Patrizia und Lawton, Ben: Reality, Fantasy and Fellini, in: Bondanella, Peter: Federico Fellini - Essays in Criticism / Oxford, London, NY 1978, S. 254 - 261
26. Seeßlen, Georg: Adieu, Pippo! Am Ende von Federico Fellinis Reisen des Todes und der Liebe, in: Seeßlen, Georg: Clint Eastwood trifft Federico Fellini – Essays zum Kino / Berlin, 1996, S. 38 - 49
27. Seeßlen, Georg: Clint Eastwood trifft Federico Fellini – Essays zum Kino / Berlin, 1996
28. Strohm, Susanne Petra: Kino der Extreme – Die Filme Federico Fellinis im rezeptions-ästhetischen Diskurs / Frankfurt am Main, 1993
29. Tassone, Aldo: From Romagna to Rome: The Voyage of a Visionary Chronicler, in: Bondanella, Peter: Federico Fellini - Essays in Criticism / Oxford, London, NY 1978, S. 261 – 288
30. Töteberg, Michael / rororo: Federico Fellini mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / Hamburg, 1989
31. Wuss, Peter: Beschreibung einer offenen Komposition / „8½“ von Federico Fellini, in: Ders.: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks: Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition / Berlin, 1990, S. 71 – 106
32. Wuss, Peter: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks: Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition / Berlin, 1990

5.4. Allgemeine Literatur

33. Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films / Stuttgart, 2001
34. Bach, Susanne: Theatralität, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie / Stuttgart, Weimar, 2001, S. 633 f
35. Barthes, Roland: Der dritte Sinn / Erstveröffentlichung: Cahiers du cinéma, 1970, deutsch in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn / Frankfurt am Main, 1990, S. 47 – 66
36. Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn / Frankfurt am Main, 1990
37. Berg, Jan: Das Schauereignis – Phänomenologie der szenischen Darstellung / Manuskript der Habilitation, 1985
38. Ders.: Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten, in: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel / Wien, 1990, S. 97 - 109
39. Ders.: Formen szenischer Authentizität, in: Berg, Jan, Hügel, Hans – Otto und Kurzenberger, Hajo: Authentizität als Darstellungsform / Hildesheim, 1997, S. 155 - 174
40. Ders., Hügel, Hans – Otto und Kurzenberger, Hajo: Authentizität als Darstellungsform / Hildesheim, 1997
41. Bondanella, Peter: Italian Cinema – From Neorealism to the Present / New York, 1983
42. Borsò, Vittoria: Luis Bunuel: Film, Intermedialität und Moderne, in: Link – Heer und Roloff, Volker: Luis Bunuel: Film – Literatur – Intermedialität / Darmstadt, 1994, S. 159 - 179
43. Digel, Werner und Kwiatkowski, Gerhard: Meyers Grosses Taschenlexikon. Band 14 / 3. Auflage, Mannheim, 1990
44. Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen / in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films / Stuttgart, 2001, S. 58 – 69
45. Filmkritik, 7 / 1963 / Frankfurt am Main, 1963
46. Hay, James: Nazzari, Amedeo, in: Nowell – Smith, Geoffrey: The Companion to Italian Cinema / London, 1996, S. 86 - 87
47. Hügel, Hans-Otto: Die Darstellung des authentischen Moments, in: Berg, Jan, Hügel, Hans – Otto und Kurzenberger, Hajo: Authentizität als Darstellungsform / Hildesheim, 1997, S. 43 - 58
48. Koebner, Thomas: Filmklassiker. Band 2. 1947 - 1964 / Stuttgart, 1995

49. Link – Heer, Ursula und Roloff, Volker: Luis Bunuel: Film – Literatur – Intermedialität / Darmstadt, 1994
50. montage a/v 4/1/ 1995 / Berlin, 1995
51. Novell – Smith, Geoffrey: The companion to italian cinema / London, 1996
52. Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie / Stuttgart, Weimar, 2001
53. Zapf, Hubert: Mimesis, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie / Stuttgart, Weimar, 2001, S. 441 - 442